cinema

nr. 3

Revistă lunară de cultură cinematografică



cinema

PE ECRANE



Pe ecranele noastre va rula în curînd povestirea cinematografică pentru copii *Cei doi care au furat Luna*, producție a studiourilor poloneze. Direcția artistică e semnată de Jan Batory. În rolurile principale: Lach Kodzynski, Jarek Kodzynski, Helena Grosvowna, Adam Pawlikowski.



Cu ocazia celei de-a 18-a aniversări a eliberării Cehoslovaciei s-a prezentat într-un cadru festiv remarcabila realizare a cinematografiei din țara prietenă, filmul *Frații*. Primit cu deosebită căldură de spectatorii bucureșteni, filmul va putea fi văzut în continuare pe ecranele cinematografelor. *Frații* constituie pentru regizorul ceh Andrej Lettrich una din creațiile sale cele mai semnificative.





O nouă ecranizare după Vasili Aksionov: filmul *Colegii* lui A. Sahara. Iată-i pe cei trei colegi legați printr-o prietenie pe viață. Actorii Vasili Lanovoi (Lioșka), V Livanov (Sașa Zelenin) și O. Anofriev (Karpov).

De curînd, spectatorii noștri s-au întîlnit în sălile cinematografelor cu remarcabila realizare a studiourilor maghiare *Pămîntul îngerilor*. Filmul a întrunit unanima apreciere a juriului Festivalului de la Mar del Plata care i-a acordat premiul întîi. Filmul a obținut de asemenea premiul special al criticii cinematografice. Regia o semnează tînărul regizor György Revesz. Fotografia noastră îl înfățișează pe Zoltan Maklary în emoționanta sa creație.

pe ecranele lumii

După comunicarea premiilor acordate de juriu la Festivalul de la Karlovy-Vary, ediţia 1960, cînd cinematografia romînească a fost distinsă cu două medalii de aur pentru *Valurile Dunării* şi *Homo Sapiens*, un gazetar dintr-o ţară occidentală s-a apropiat de delegaţia noastră solicitînd un interviu.

„Care este secretul acestor două mari premii? Cum şi cînd aţi realizat asemenea filme? — întreba cu candoare omul presei. Doar despre filmul romînesc ştiam pînă acum că se află abia la începuturile sale artistice!"

Ziaristul în cauză va fi aflat probabil că, după un an, un alt film romînesc de lung metraj, la un alt mare festival internaţional, dobîndea aprecierea unanimă a juriului. Este vorba de primul nostru film în cinemascop, *Setea*, care a fost distins cu Medalia de argint la Festivalul de la Moscova din vara lui 1961.

Homo Sapiens, după succesul de la Karlovy-Vary, întreprinde un rodnic turneu: trece oceanul, cucerind la San-Francisco reputatul „Golden Gate", se opreşte apoi în Anglia, unde primeşte Diploma de merit la Festivalul de la Edinburg, vizitează tradiţionalul festival de la Oberhausen pentru a lua una din menţiunile sale de prestigiu şi ajunge la Cannes unde i se decernează Diploma de merit la Festivalul filmului pentru tineret. În drum spre patrie, mai poposeşte o dată la Viena, completîndu-şi bogatul său palmares cu încă o diplomă de onoare.

Raportate la producţia noastră de filme, în ansamblul ei numeric, medaliile internaţionale de aur şi Premiile I nu sînt accidentale în palmaresul filmului romînesc. *Scurtă istorie* a adus în 1957 în ţară „La palme d'or" — Marele Premiu al Cannes-ului, atît de rîvnit de toţi cineaştii. *7 arte* a luat în anul următor Marele Premiu al Festivalului de la Tours.

Ion Popescu Gopo şi-a îmbogăţit colecţia sa de premii cu Diploma de merit acordată de Festivalul de la Edinburg şi cu Premiul III oferit de Festivalul de la Salonic filmului său *S-a furat o bombă*.

Împreună cu *De dragul prinţesei*, acelaşi film al lui Gopo a deschis în luna martie a anului curent o nouă serie de distincţii, obţinînd „Măslinul de argint" la Festivalul filmului umoristic de la Bordighera. „Primul premiu al festivalului ar fi trebuit acordat pe merit filmelor lui Gopo"; „ne aşteptam ca Premiul festivalului să i se atribuie filmului romînesc *S-a furat o bombă*, un film închinat umanităţii şi înţelegerii paşnice între oameni", au scris ziarele la încheierea festivalului.

„În ultimii ani, Bucureştii par să asiste la o bruscă înflorire a unor producţii cinematografice de calitate superioară", notează cunoscutul critic cinematografic Georges Sadoul, în „Les lettres françaises".

Numeroase gale, zile ale filmului romînesc, seri consacrate cinematografiei noastre, au avut loc în multe ţări ale lumii. Cu aceste prilejuri, spectatorii au făcut cunoştinţă nu numai cu filmele respective, ci şi cu delegaţiile de actori şi realizatori care le însoţeau şi le prezentau.

De un frumos succes s-au bucurat recentele gale ale filmului romînesc în S.U.A. O delegaţie a cineaştilor romîni din care făceau parte regizorul Ion Popescu Gopo şi actriţa Silvia Popovici, a prezentat spectatorilor americani filmul *Darclée*. Filmul a fost bine primit, atît la Washington, cît şi în alte oraşe ale Americii.

Au stîrnit interes „Zilele filmului romînesc" organizate în 1961 la Paris şi Marsilia, cu filmul *Valurile Dunării* şi cîteva scurt metraje.

Săptămîna filmului romînesc care a avut loc anul trecut la Djakarta, în capitala îndepărtatei Indonezii, s-a bucurat de o entuziastă participare din partea iubitorilor de cinema din ţara prietenă. Au fost prezentate spectatorilor indonezieni filmele de lung metraj *Post-restant*, *Mîndrie*, *Darclée*, *Băieţii noştri*, *Alo, aţi greşit numărul* şi *S-a furat o bombă*, împreună cu o selecţie de scurt metraje.



Cu prilejul Galei filmului romînesc în S.U.A., delegaţia cineaştilor din R.P.R. s-a bucurat de o primire călduroasă. Pe platourile de la Hollywood, delegaţilor noştri le-au ieşit în întîmpinare actorul Kirk Douglas şi regizorul George Seaton.

La Bruxelles s-a organizat recent o Seară a filmului romînesc, cu prilejul căreia au fost prezentate celor 1 200 de spectatori din sala cinematografului „Le Roy", filmele documentare *Festivalul Enescu*, *Lacul Roşu*, *Letopiseţul de piatră al Dobrogei* şi *Voroneţ*.

Tradiţionala Săptămînă a filmului romînesc desfăşurată în luna februarie la Moscova a prilejuit spectatorilor moscoviţi vizionarea, la mai multe cinematografe, a unei selecţii de

(Continuare în pag. 6)

cerul n-are gratii

Scenariul și regia: Francisc Munteanu. Imaginea: Grigore Ionescu. Muzica: Radu Șerban.
În rolurile principale: Vasile Ichim, Anda Caropol, Ștefan Ciubotărașu, Liviu Ciulei, Celia Dima, Mircea Șeptilici, Tudorel Popa, Boris Ciornei, Eugenia Bădulescu, Nucu Păunescu, M. Constantinescu, Aurel Cioranu și alții.

Dacă în principiu este arbitrar să cauți analogii între mijloacele de expresie ale filmului și ale literaturii (și ale altor arte) deducînd de aici caracterul „sintetic" al artei cinematografice, subordonînd-o într-un anumit fel experienței și formulelor expresive ale literaturii, picturii, muzicii etc., în cazul particular al filmului *Cerul n-are gratii* avem de-a face cu o interesantă excepție.

Francisc Munteanu ca scriitor nu face uz decît extrem de rar de sugestia poetică, de limbajul metaforic, de introspecții și analize psihologice (monologuri interioare, comentarii și digresiuni de autor, citate etc.). Mai ales în povestirile sale, Francisc Munteanu folosește o tehnică narativă de o mare simplitate aparentă: imaginile sînt directe, plastice, foarte precis definite. El nu sugerează, ci descrie în mod obiectiv mișcările, mimica, ambianța, decorul etc.

Cu aceste mijloace ale meșteșugului „literar" și cu forța sintetică a narațiunii atît de caracteristică prozei „mici" a lui, Francisc Munteanu a putut foarte ușor schimba condeiul cu aparatul de filmat. Nuvelele și schițele lui sînt parcă niște „reproduceri" în proză ale unor filme proiectate pe ecranul mintal al autorului. (De fapt aceasta ar putea să fie pentru orice scriitor metoda de elaborare a oricărui scenariu.)

Desigur că filmul ca operă de artă de sine stătătoare nu poate fi cuprins în toate cazurile în limitele literaturii, oricît de „obiectivă" ar fi narațiunea pe baza căreia s-ar face „schimbul" de mijloace expresive (cum este cazul de față). Între imaginile literaturii și imaginile filmice există o diferență de calitate, nu numai de cantitate. Aceasta explică și granițele artistice ale aproape tuturor filmelor făcute pe baza echivalenței stricte dintre viziunea literară și cea cinematografică etc. (cazul scriitorului italian Pier Paolo Pasolini, autorul filmului *Accattone*.)

Cele de mai sus sînt valabile și pentru regizorul nostru chiar dacă filmele sale nu sînt ecranizări ale propriilor opere literare. (*Terra di Siena* este o lucrare independentă, care a fost scrisă ca operă literară și nu are decît întîmplătoare asemănări cu scenariul filmului *Cerul n-are gratii*.)

Aceleași motive care fac popularitatea prozei lui Francisc Munteanu acționează și în succesul filmelor realizate de el ca scenarist și regizor. Tonul direct, foarte apropiat de narațiunea orală, fără „pretenții" literaturizante, cu personaje care au totdeauna un pitoresc familiar chiar și atunci cînd se exprimă și acționează în mod paradoxal, acest ton îl regăsește spectatorul și în filmele făcute de scriitor.

Folosindu-se deplin de autoritatea sa de scriitor realist, care și-a schimbat condeiul cu aparatul de filmat, Francisc Munteanu și-a construit filmul ca pe o galerie de portrete (picturale), în care „modelele" se dezvăluie pe cîte o singură dimensiune privilegiată. Termenii net antagonici în care pune disputa dintre arta decadentă și arta realistă l-au dus la o simplificare, pe alocuri diletantă, a discuțiilor estetice și totodată la simplificarea personajelor filmului.

Personajele care reprezintă cele două orientări antitetice în arta plastică sînt așezate pe poziții simetrice ca în tablourile pictorilor primitivi și în icoanele bizantine: de o parte criticul de artă estetizant și aristocratic cu aliatul lui pictorul abstracționist, care transformă nobila artă a picturii într-un sistem confuz de linii și pete de culori din care realitatea este eliminată cu dispreț, și, pe de altă parte, tînărul pictor realist care face din arta lui o armă a luptei revoluționare, însoțit de profesorul și îndrumătorul lui artistic și politic. Alături de aceste patru personaje se polarizează personajele secundare după regulile unei simetrii perfecte, pe un singur plan, deci fără adîncimea pe care o dă perspectiva.



Bucurîndu-se de prietenia și încrederea profesorului său (Liviu Ciulei), Mihai Strihan (Vasile Ichim) va păși pe calea luptei revoluționare

Din cele spuse se pare însă că regizorul-scenarist a exagerat voit, dintr-un justificat parti-pris polemic față de unele personaje, pentru a face mai categorică și mai elocventă luarea lui de poziție față de arta decadentă, formalistă și abstracționistă și față de fascism. Deși acțiunea este situată în anii premergători războiului, dezbaterea pe care o deschide Francisc Munteanu în filmul său are sens și valoare în actualitate.

S-ar mai putea spune multe lucruri despre filmul *Cerul n-are gratii*, despre imperfecțiunile lui și despre calitățile lui. Dar meritul cel mare al autorului rămîne acela de a fi avut curajul și capacitatea de a deschide calea filmului de idei, a filmului care dezbate în mod sugestiv probleme estetice de arzătoare actualitate și de mare importanță pentru frontul culturii noastre socialiste.

Victor ILIU



Aurel Cioranu



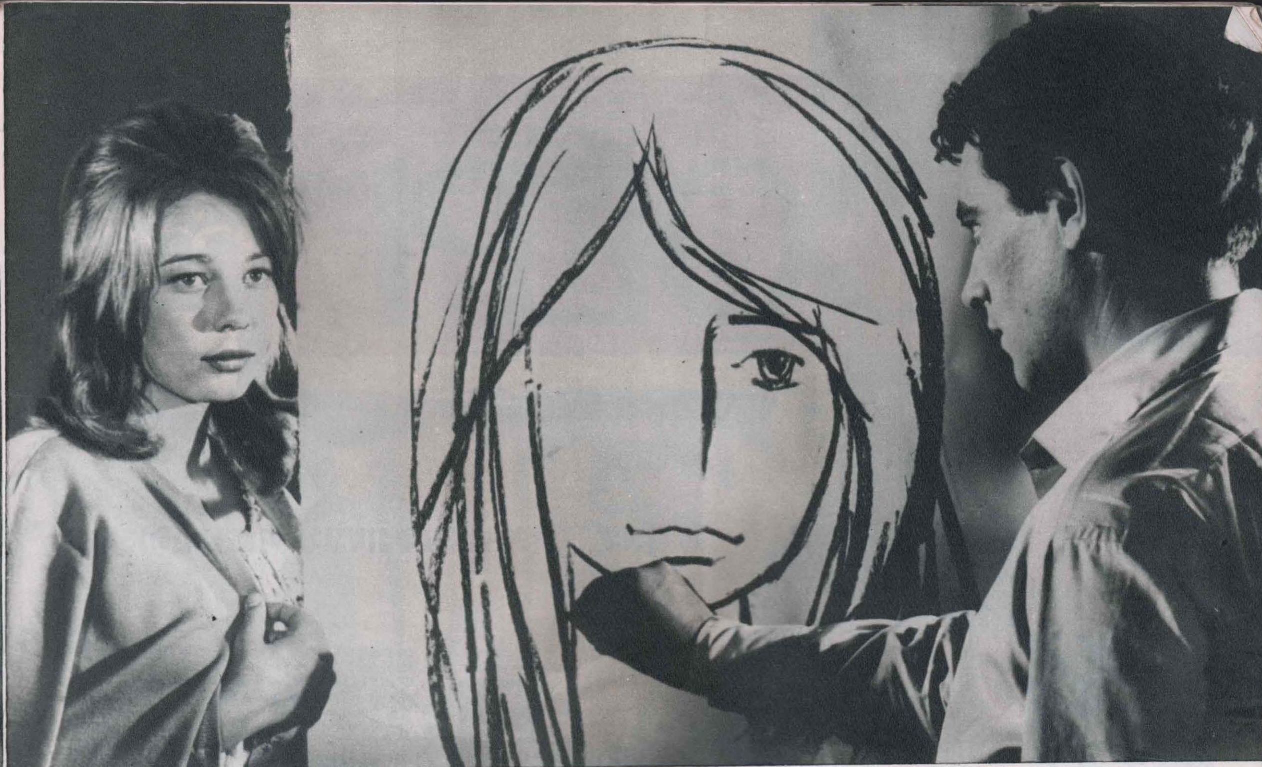
Anda Caropol



Boris Ciornei



Tudorel Popa



Frumusețea tristă a Anei (Anda Caropol) îi inspiră tînărului pictor, Mihai Strihan, un portret plin de viață

francisc munteanu

despre

MUNCA REGIZORALĂ

SCENARIUL LITERAR

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

Ce anume v-a determinat să deveniți regizor de film?

Faptul că, după părerea mea, nu este nici o deosebire între munca de scriitor și cea de regizor de film. În consecință mă socotesc în continuare scriitor, dar, ca regizor, nu mai scriu cu mașina de scris, ci cu aparatul de luat vederi. Desigur, scrisul cu aparatul de luat vederi cere o nouă ortografie, cu alte figuri de stil, cu alte metafore. Trebuie să subliniez că nu e vorba de o butadă. Consider munca regizorului de film o muncă creatoare, egală cu cea a scriitorului. Filmul *Potemkin* a devenit o operă clasică — și ca atare poate sta alături de romanele „Război și pace" sau „Frații Karamazov".

Socotiți deci că munca regizorului nu se limitează la traducerea în imagini a unei opere literare.

Întocmai. Cinematografia este o operă independentă, nu una intermediară, de traducere în imagini a unei opere create deja. Ar fi ridicol ca un pictor s-o picteze pe Venus din Milo sau un sculptor s-o dăltuiască pe Mona Lisa. Din păcate *încă* nu ne apare ridicolă ecranizarea unei opere literare. Un film realizat după orice operă literară, în cel mai bun caz poate fi asemuit cu o bună traducere. Atît. Desigur ar fi stupid să negi utilitatea „traducerilor" (vezi *Hamlet*), dar eu vorbesc de creațiile originale pur cinematografice.

Care este relația dintre creația originală finită, „pur cinematografică", cum o numiți, și scenariul care îi stă la bază?

Scenariul nu este o operă literară. Este o operă cinematografică. Scenariul trebuie gîndit cinematografic, nu literar. Mă voi folosi din nou de exemplul amintit mai sus. *Potemkin* este fără îndoială cel mai bun film realizat pînă acum. Citit, scenariul după care a fost realizat nu emoționează pe nimeni. În general, scenariul poate fi asemuit cu niște schițe de studiu pentru o compoziție sau cu niște fraze melodice din care se va naște simfonia. Poate ar fi interesant de amintit că Gopo nu-și scrie scenariile, ci le desenează. Chiar și atunci cînd așterne pe hîrtie cuvinte, el nu face altceva decît să descrie niște desene. Uneori, în „scenariile" lui Gopo o secvență întreagă este rezumată la cîteva linii. Întrebîndu-l ce înseamnă cutare sau cutare „linie", Gopo este în stare să-ți povestească minute în șir despre aceste „linii" care vor prinde viață în noul film, *Pași pe Lună*.

Cum priviți eforturile de înnoire ale limbajului artei cinematografice?

Cred că nu e vorba de înnoire, ci de găsirea „limbajului" sau, mai bine spus, de îmbogățirea mijloacelor de expresie cinematografică.

Fără îndoială aici nu e vorba de găsirea unor noi unghiuri de filmare, ci de mijloace cinematografice de investigație psihologică. Vă dau un exemplu. În scenariu este notat: X este plictisit, Y este trist. Regizorul trebuie să găsească acea imagine care să sugereze fără echivoc că X este plictisit, iar Y trist. Mimica actorului poate să contribuie la portretizare, dar nu rezolvă problemele regizorului. Subliniez, efortul găsirii expresiilor cinematografice este o problemă de fond, nu una de formă.

Ce temă vă preocupă în mod deosebit?

Problemele generației mele. Înțeleg prin generația mea, generația apărută între cele două războaie care, datorită umbrei războiului, a fost lipsită de tinerețe, care a ieșit din groaznicul măcel călită, lucidă, purtînd pe umeri povara unei mari responsabilități.



Henri COLPI

cinema

INTERVIU



REALIZATORUL FILMULUI «CODIN»



DESPRE MONTAJUL CINEMATOGRAFIC

Născut în 1921 la Brig în Elveţia, Henri Colpi îşi începe studiile la Sète, apoi urmează Facultatea de litere la Montpellier. Urmează timp de doi ani cursurile Institutului de Înalte Studii Cinematografice din Paris după care... şomează. Cîţiva ani de presă cinematografică, 10 ani de montaj şi, pe neaşteptate, în anul 1960, *O absenţă îndelungată*. Cu primul său film, „tînărul regizor" de 40 de ani devenea în anul 1961 o prezenţă incontestabilă în cinematografia franceză actuală. Premiul „Delluc", Marele Premiu al Festivalului de la Cannes şi o carieră comercială fără precedent pentru un film declarat „anticomercial", concurau la consacrarea unui nume care, pînă atunci, apăruse pe generic numai la rubrica „montaj".

Tăcut şi modest, Henri Colpi se lasă deajuns de greu „descifrat". Dar căldura pasiunii sale pentru problemele filmului topeşte în cele din urmă rezerva interlocutorului nostru.

— Ce m-a atras spre cinematografie?... Dragostea! De mic copil am îndrăgit cinematograful. La 20 de ani îl iubeam cu aceeaşi pasiune, dar nu numai ca spectacol, ci şi ca formă de expresie artistică. Mi-au trebuit însă alţi 20 de ani ca să devin regizor. Trecînd prin critica de film şi prin cabina de montaj...

— În ce măsură experienţa monteurului Colpi a contribuit la formarea regizorului Colpi?

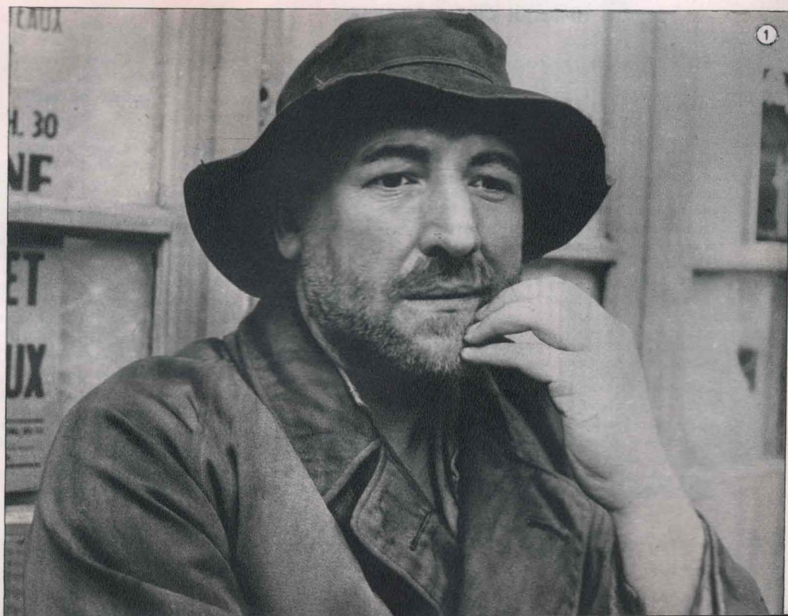
— Văzînd de sute de ori aceeaşi scenă, capeţi o acuitate a ochiului care-ţi permite să percepi cele mai mici scăpări ale regizorului. Vezi cînd şi de ce actorul a jucat bine sau prost, înveţi să apreciezi compoziţia cadrelor, să simţi ritmul, dinamica acţiunii. Montajul e o şcoală a echilibrului, a măsurii, a exigenţei...

— Cu ce regizori aţi lucrat ca monteur şi care dintre ei au avut asupra dumneavoastră o influenţă mai puternică?

— Am colaborat multă vreme cu realizatori de scurt metraje. Nu e o şcoală din cele mai proaste — vă rog să mă credeţi! Montajul joacă aci un rol primordial. Fireşte că cel mai instructiv e să-l vezi la lucru pe Chaplin. Am făcut parte din echipa filmului *Un rege la New York*, în perioada montajului. N-a fost o treabă uşoară să selecţionezi din 50.000 de metri de imagini trase cei 2.500 metri care aveau să intre în film. Chaplin alegea fiecare fotogramă cu o exigenţă care-i aparţine numai lui. O altă experienţă interesantă a fost şi munca alături de H. G. Clouzot la filmul *Misterul Picasso*. Trei luni am trăit într-o ambianţă neobişnuită: filmul urmărea pas cu pas mersul creator al gîndirii pictorului în timpul realizării cîtorva tablouri. Apoi cu Alain Resnais două filme recente, deajuns de cunoscute: *Hiroşima, dragostea mea*, şi *Anul trecut la Marienbad*. Structura lor oarecum specială punea accent pe meşteşugul montajului, reclamînd o strînsă colaborare cu regizorul.

— Care este în cinematografia actuală ponderea specifică a montajului propriu-zis?

— Cînd filmul a devenit „sonor şi vorbitor", montajul şi-a pierdut din importanţă. Nu mai era vorba de juxtapunerea unor imagini mute. Rolul determinant a fost preluat de text. Dialogul hotăra unde va fi tăietura. În zilele noastre asistăm însă la o renaştere a montajului, în sensul că unii autori încearcă să se elibereze de tirania dialogului abuziv şi, împrumutînd anumite metode ale filmului mut, reiau tradiţia preponderenţei imaginii. Noua generaţie de regizori pare să „simtă" mai bine ce e



1

montajul, ei își filmează secvențele în vederea montajului.

— Iată-ne așadar din nou în fața vechii controverse: unde se naște filmul, la masa de scris a autorului sau la masa de montaj?

— După părerea mea filmul se naște o dată cu scenariul, mai precis cu scenariul regizoral. Decupajul e de fapt filmul ideal, desăvîrșit în toate amănuntele sale, filmul visat. Tot ce facem pe urmă nu e decît o luptă necontenită pentru salvarea acestui film ideal. Ne batem pentru scenariu ca să fie admis fără modificări, ne batem pentru actorii ideali (sînt adesea prea scumpi sau indisponibili în momentul respectiv). Ne luptăm apoi în timpul filmărilor cu condițiile atmosferice, cu timpul care fuge, cu actorii și colaboratorii care nu ne înțeleg întotdeauna, cu diversele dificultăți materiale și cu propriile noastre slăbiciuni. Iar în teniei care ocupă locul central. Filmul va demonstra de altfel și fidelitate „literară" — aș zice. Cu excepția unei singure scene de cîteva pagini, filmul prezintă toate evenimentele din carte. Același lucru e valabil și pentru dialoguri. Povestirea amintirilor din copilărie ale lui Adrian Zografi, cu care se deschide și se încheie filmul, reia, aproape integral, textul din roman. N-am renunțat, în ciuda brutalității sale, nici la finalul cărții.

— În ce măsură filmul *Codin* — romînesc prin ambianță, prin peisaj geografic și uman — îl reprezintă pe autorul filmului *O absență îndelungată?*

— A fost firește o sarcină dificilă pentru mine, francez, să redau o ambianță specific romînească și cu atît mai complicat să reconstitui o epocă apusă, anii din jurul lui 1900... Am evitat această dificultate construind scenariul pe temele general





① În filmul lui Henri Colpi, Georges Wilson realizează o impresionantă compoziție.
②-③ „O absență îndelungată" a readus-o pe actrița italiană Alida Valli pe ecranele cinematografelor noastre.
④ Un moment de tensiune din finalul „Absenței".

fiecare din aceste bătălii pierdem cîte o frîntură din filmul visat. Montajul e ultima etapă în care încercăm să-l regăsim, să-l reconstituim din frînturi.

— Ce concluzii despre problema ecranizării, a fidelității față de text, v-au oferit recenta dumneavoastră experiență cu romanul „Codin"?

— Sînt, în general, împotriva ecranizărilor. Convingerea mea e că numai o operă scrisă special pentru film poate atinge direct sensibilitatea omului contemporan, problemele zilei de azi. În cazul lui „Codin" însă, pasiunea mea pentru literatura lui Panait Istrati data încă din copilărie. Pe Istrati îl descoperisem la 18 ani și citisem cu lăcomie tot ce-i apăruse în Franța. De data aceasta aveam impresia că — spre deosebire de majoritatea adaptărilor, care sărăcesc și simplifică originalul — filmul *Codin* ar putea fi îmbogățit față de carte, folosind o seamă de elemente din ansamblul prozei lui Istrati. Cînd am început să lucrăm, am încercat să reconstituim spiritul lui Panait Istrati, atmosfera, universul său de personaje și de idei, tema prie-umane ale subiectului și lăsînd pe planul doi reconstituirea atmosferei... Pe de altă parte, oricît ar părea de paradoxal, filmul *Codin* e foarte înrudit cu *O absență îndelungată*. Și aici e vorba de a scruta, pornind de la comportarea sa, psihologia unui personaj enigmatic, complicat. Deosebirea constă în ritmul mai vioi, în bogăția de mișcare și acțiune a ultimului meu film. O notă aparte i-o dă muzica scrisă de Theodor Grigoriu. Compozitorul a dat o interpretare remarcabilă indicațiilor din scenariul regizoral, conceput într-o oarecare măsură ca un film muzical. Există de altfel și două „numere" muzicale, cîntecele lui Alexe, ale căror motive, împletite cu alte teme muzicale, revin de-a lungul partiturii.

— V-aș cere, în încheiere, un pronostic asupra lui *Codin*. E doar filmul care reprezintă la Cannes culorile țării noastre.

— Îmi doresc — cum e și firesc — o reușită. Dar n-aș fi împăcat dacă ar fi considerat doar un film „bun". Prefer calificativul „îndrăgit de spectatori".

Ana ROMAN





200.000.000!

Zilnic, jumătate de milion de spectatori pășesc în sălile de cinematograf din orașele și satele noastre. În acest an, vom număra 200 de milioane de întîlniri cu ecranul.

Orice comparație cu trecutul este, în acest domeniu, ca în multe altele, copleșitoare. În afară de noile cinematografe moderne construite la orașe după alte criterii, la alte dimensiuni și în alt cadru decît cele din trecut, s-au înființat, într-un deceniu și jumătate, nu mai puțin de 3 800 unități cinematografice sătești. Procesul de cineficare este în plină desfășurare. Potrivit hotărîrii celui de-al III-lea Congres al partidului, 6 000 de aparate noi, fabricate în țară, își vor trimite în 1965 fascicolele de lumină pe ecranele căminelor culturale de la sate. În virtutea aceleiași hotărîri, numeroase cinematografe noi, multe dintre ele opere realmente reprezentative pentru actuala noastră școală arhitectonică, vor face să sporească strălucirea orașelor noastre și vor fi adevărate lăcașuri de cultură pentru cele mai largi mase de oameni ai muncii. Cinematografele vechi au fost reutilate, iar cele noi sînt înzestrate cu aparatele cele mai moderne. După cinematograful „Patria" din Capitală, alte patru săli din Cluj, Brașov, Ploiești și Constanța vor fi dotate cu ecrane panoramice și cu aparate și instalații corespunzătoare.

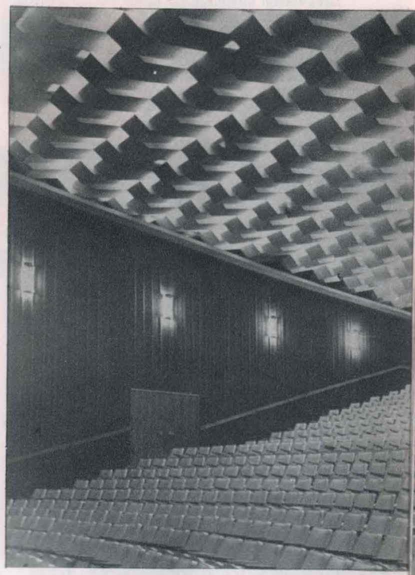
Pe cît de impresionante sînt imaginile pe care ni le sugerează aceste cifre, pe atît de mare e răspunderea celor cărora li s-a acordat încrederea de a organiza această perpetuă întîlnire a filmului cu milioanele sale de admiratori.

Recent, la Conferința pe țară a întreprinderilor cinematografice, întreprinderea regională Cluj, cinematograful „Tineretului" din Sibiu, cinematograful din comuna Chilia Veche — regiunea Dobrogea și oficiul de difuzare a filmelor Iași au fost premiate pentru rezultatele deosebite obținute în cursul anului 1962.

Spectatorii au posibilitatea să vadă pe ecranele noastre filme romînești și străine de înaltă valoare ideologică și artistică, dintre care multe au întrunit la vremea lor voturile juriilor celor mai prestigioase festivaluri și elogiile criticii cinematografice internaționale. Doar cîteva exemple din filmul străin, răsfoind la întîmplare programările ultimului an: *Pace noului venit, Absență îndelungată, Apartamentul, Nouă zile dintr-un an, Flăcări și flori, Divorț italian*; și ceva mai vechi: *Cer senin, Insula, Soare și umbră*; sau *Rocco și frații săi* (Visconti), *Dacă aceasta e dragostea?* (Raizman), *Aventura* (Antonioni) etc.

Vizionarea cu regularitate a unor astfel de filme îi ajută pe spectatori să-și dezvolte cultura cinematografică, să discearnă valorile, să le poată descoperi și recepta cu deplină înțelegere pe cele autentice, eliberîndu-se de inerția prostului gust cultivat de cinematografia comercială.

Cinematograf din Brașov



FILMUL ROMÎNESC PE ECRANELE LUMII

(Urmare din pag. 1)

filme romînești, printre care *Valurile Dunării, Alo, ați greșit numărul, Telegrame, Darclée, S-a furat o bombă* ș.a.

DARCLÉE ÎN U.R.S.S. — 8.630.800 SPECTATORI

Producțiile studiourilor noastre și-au aflat în ultimii ani o mare arie de răspîndire.

În țările socialiste, filmele romînești au fost vizionate în ultimii 11 ani de aproape 300 milioane de spectatori. În U.R.S.S., într-o singură lună *Darclée* a adus în sălile cinematografelor 8.630.800 spectatori, iar în R. P. Bulgaria, *Băieții noștri* a avut 1.054.521 spectatori. Publicul cubanez a vizionat în cursul anului trecut și continuă să vizioneze o selecție de zece filme romînești de lung metraj: *Valurile Dunării, Setea, Viața nu iartă, Dincolo de brazi, Ciulinii Bărăganului, Telegrame* ș.a.; la acestea se adaugă și un lot de 50 de scurt metraje: documentare, desene animate și filme de păpuși.

Valurile Dunării a fost prezentat cu succes în mai bine de 20 de țări ale lumii. Scurt metrajele noastre circulă în prezent în peste 35 de țări.

Filmul *Alarmă în munți*, care s-a bucurat de succes pe ecranele cinematografelor din Grecia și Republica Arabă Unită a mai fost distribuit recent și în Mexic, Brazilia și Chile.

VIRTUȚILE DOCUMENTARULUI ROMÎNESC

Filmul științific *Capul izolat*, o realizare a Studioului „Al. Sahia" a primit în anul 1960 Premiul I la Festivalul de la Santiago de Chile, după ce, cu un an înainte, își atribuise „bronzul" celei de-a patra Reviste a filmului științific de la Padova. *Patologia stomacului operat* a consemnat în același an un nou succes al filmului nostru științific, cu o altă medalie de aur la Festivalul de la Pavia.

Și alte filme romînești au fost distinse în cursul anului trecut de juriile unor festivaluri internaționale. Printre acestea se află documentarul *Din Piatra Craiului în Făgăraș*, recompensat cu Premiul pentru cel mai bun film turistic cu caracter educativ, la al doilea Festival de la Paris. Filmul a primit în cursul aceluiași an și unul din premiile Festivalului de la New Delhi. Premiul celui mai bun film recreativ pentru adolescenți a fost atribuit la Festivalul de la Mar del Plata peliculei lui Gopo, *O poveste ca-n basme* și documentarului *Din Piatra Craiului în Făgăraș*. Festivalul filmelor pentru copii — bienala Veneția a decernat în ediția anului trecut două dintre premiile sale principale unor recente filme romînești: Medalia de argint — documentarului *Povestiri din lumea Mării Negre* și Medalia de bronz — desenului animat *Zgribulici*. *Siliciul-elementul 14* a obținut Diploma de onoare la Festivalul filmului de la Belgrad, în timp ce un alt documentar *Legume în seră*, și-a adjudecat Premiul pentru cel mai bun film agricol, la Festivalul de la Vancouver.

Ziarele sud-americane, „El Dia", „El dien publico", „Accion", „El popular", comentează favorabil selecția de documentare romînești prezentate la un festival din Uruguay. „*Însemnări din Delta Dunării* este un excelent documentar... În genul său acesta este unul din cele mai interesante și mai reușite filme prezentate în festival..." („Accion").

FILMUL NOSTRU — O PREZENȚĂ ACTIVĂ

Spectatorii francezi vor vedea în acest an primele filme de lung metraj romînești difuzate în rețeaua cinematografică a Franței: *Valurile Dunării* și *Darclée*. În Italia vor fi prezentate în premieră *S-a furat o bombă* și *O poveste ca-n basme*. Zece scurt metraje romînești vor fi de asemenea distribuite de casa de filme „Cinelatina".

Darclée și *Erupția* au fost achiziționate în Grecia. Pînă acum, spectatorii din această țară au vizionat *Alarmă în munți, Dincolo de brazi, Două lozuri* și *Secretul cifrului*, iar premiera filmului *Valurile Dunării* va avea loc în curînd.

După comedia lui Ion Popescu Gopo, publicului englez îi vor fi prezentate *Valurile Dunării, Viața nu iartă, Erupția* și *Dincolo de brazi*.

În cursul anului trecut, belgienii au vizionat *Viața nu iartă*, iar în acest an vor putea urmări *S-a furat o bombă* și încă zece scurt metraje pentru televiziune. În Olanda s-a proiectat în 1962 *Băieții noștri*; în cursul acestui an se va prezenta producția studioului „Al Sahia", *Turneul UEFA*. Spectatorii din țările nordice vor face cunoștință cu filmul romînesc: *S-a furat o bombă* în Suedia și Finlanda, *Viața nu iartă* în Finlanda, iar o selecție de scurt metraje în Danemarca.

În urma contractelor recent încheiate, America Latină va cunoaște de asemenea producțiile cinematografiei romînești. În Argentina, unde în anii trecuți a fost prezentat *Scurtă istorie*, vor apare în curînd filmele *S-a furat o bombă, Poveste sentimentală, Viața nu iartă*, împreună cu un număr de 15 scurt metraje. În Chile au fost contractate *Valurile Dunării, Darclée, Erupția* și *Alo, ați greșit numărul*. Filmul *Valurile Dunării* a fost prezentat recent publicului

Din păcate, în rețeaua noastră cinematografică mai pătrund uneori pelicule de o valoare îndoielnică, iar cele efectiv valoroase nu se bucură totdeauna de întreaga atenție și de tot sprijinul pe care îl merită din partea întreprinderilor regionale cinematografice, a responsabililor de cinematografe și chiar a Direcției rețelei cinematografice și difuzării filmelor. Astfel, la cinematograful „Republica" din București, un film ca *Pace noului venit* a fost păstrat în programare numai o săptămînă. Sînt frecvente, de asemenea, cazurile cînd filme mari apar în premieră la cinematografe de mîna a doua și trec astfel aproape neobservate.



Merită relevată încercarea reușită a Întreprinderii cinematografice a orașului București de a contribui la răspîndirea culturii cinematografice în rîndul spectatorilor prin organizarea „serilor prietenilor filmului" la cinematograful „Vasile Alecsandri". De trei ori pe săptămînă, în locul programelor obișnuite de seară se prezintă filme ale clasicilor cinematografiei mondiale și ale unor regizori de seamă din zilele noastre, însoțite de expuneri.

Un mare și îndreptățit succes a repurtat în ultimul timp filmul *Lupeni 29*, mărturie emoționantă despre una din paginile glorioase din istoria mișcării noastre muncitorești. Interesul constant al oamenilor muncii față de realizările cinematografiei romînești și marile speranțe pe care ei și le pun în progresul filmului nostru, creează întreprinderilor cinematografice obligații deosebite. Cu toate acestea, unele cinematografe nu folosesc formele cele mai adecvate pentru popularizarea producțiilor naționale, în vederea vizionării lor de către toate categoriile de spectatori, de muncitori, țărani, intelectuali, tineri și vîrstnici, elevi și studenți etc. Așa s-a întîmplat cu un film reușit, ca *Partea ta de vină*. Se acordă încă puțină atenție programării filmelor de scurt metraj, mai ales în cinematografele sindicale. Pentru oamenii muncii din industrie, din construcții și agricultură prezintă o mare importanță filmele documentare și științifice care contribuie la răspîndirea metodelor celor mai înaintate de lucru.

Cifra de 200 de milioane este departe de a epuiza posibilitățile pe care le avem. Deocamdată, fiecărui cetățean al țării îi revin în medie 10 filme vizionate anual. În 1948 de-abia dacă beneficia de 2—3. An de an, numărul spectatorilor crește. În 1962 s-au putut număra în sălile de proiecție 17 milioane de spectatori în plus față de anul precedent. Fiecare cetățean a vizionat deci cu un film mai mult decît în 1961. Imensul „auditoriu" al cinematografiei continuă astfel să se extindă. Ecoul pe care-l stîrnește filmul este din ce în ce mai puternic. Arta cinematografică a devenit într-adevăr un bun al maselor celor mai largi ale poporului nostru.

Vasile RĂCHITĂ

Director al rețelei cinematografice și difuzării filmelor

spectator din Venezuela, iar *Poveste sentimentală* își așteaptă premiera. În Ecuador vor rula *Darclée*, *Valurile Dunării*, *Viața nu iartă*, *Secretul cifrului*, *Telegrame* și *Erupția*.

În programul televiziunii din R.A.U. vor fi incluse un număr de 16 filme romînești de lung metraj, printre care *Poveste sentimentală*, *Moara cu noroc*, *Băieții noștri*, *Dincolo de brazi*. *S-a furat o bombă* a fost prezentat în programul televiziunii egiptene de 5 ori pînă în prezent. Printre filmele recente solicitate în această țară se numără *Vacanță la mare*, *Turneul UEFA* și *Primăvara obișnuită*. Filmele *Telegrame* și *Alo, ați greșit numărul* s-au bucurat de un remarcabil succes pe ecranele cinematografelor din Israel, unde se așteaptă viitoarea premieră a filmului *S-a furat o bombă*.

Cu casele de filme din Canada sînt într-un stadiu avansat tratative pentru un bogat lot de scurt metraje de desen animat și păpuși.

Filmul romînesc, care a devenit în ultimii ani o prezență tot mai activă și mai apreciată în viața cinematografică internațională își continuă drumul său către publicul larg din tot mai multe țări, făcînd astfel cunoscută viața, talentul și realizările poporului nostru, afirmînd mesajul său de pace, progres și colaborare prietenească internațională.

Ion MIHU



Revista argentiniană de film „Tiempo de Cine" din Buenos Aires, a publicat de curînd însemnările lui F. Suarez care apreciază ca un film „promițător" comedia romînească Post-restant realizată de Gheorghe Vitanidis, pe care a văzut-o la Clubul cineaștilor din Moscova, cu ocazia săptămînii filmului romînesc în U.R.S.S.

ANGLIA APLAUDĂ „S-A FURAT O BOMBĂ"!



EDINBURG EVENING NEWS: O satiră abilă, perspicace și adesea plină de bună dispoziție, realizată cu ajutorul pantomimei, întreaga acțiune desfășurîndu-se fără rostirea unui singur cuvînt. Filmul mai dovedește că nu a murit comedia cinematografică bufă...

EDINBURG EVENING DISPATCH: Un film foarte amuzant. Nu are dialog— banda sonoră nu are decît muzică și efecte sonore — acțiunea desfășurîndu-se într-o manieră care ne amintește în mai multe rînduri de polițiștii Keystone și uneori de René Clair.

Sperăm că toate țările apusene vor fi îndeajuns de largi pentru a-l accepta. Ar trebui să facă acest lucru neapărat, pentru că orice satiră conține un grăunte de adevăr.

SCOTTISH DAILY EXPRESS: Romînia a reușit să dea lovitura ieri, la festivalul filmului, cu această satiră spirituală la adresa Apusului.

Rîsul și comicul fantastic, în genul fraților Marx, îi dau acestui film fără dialog un tăiș satiric care a lipsit de prea multă vreme pe ecrane.

GLASGOW EVENING CITIZEN: Filmul lui Gopo este cu totul deosebit. Ne spune un lucru de care se miră lumea apuseană de ani de zile. Un film a cărui acțiune e proiectată pe fundalul unui film de groază. *S-a furat o bombă* îți dă speranțe.

FILM NEWS: Cu toate că e o comedie burlescă despre lupta pentru supremație atomică, ridiculizînd în special pe americani, are de spus niște lucruri foarte juste despre situația internațională de astăzi și despre necesitatea unei judecăți sănătoase în rîndurile celor ce dețin puterea. Începutul este magistral.

Dacă societățile cu gusturi rafinate, care se delectează cu „noul val" le vor oferi membrilor lor posibilitatea de a vedea această satiră plină de umor, le așteaptă un mare succes.



și frații săi



Ultimul film realizat de Luchino Visconti — care a ajuns acum la premiera *Ghepardului*, ecranizare după Lampedusa — a adus un argument masiv în dezbaterile cu privire la neorealism. Mișcarea ivită acum douăzeci de ani în cadrul rezistenței antimussoliniene și care a reînnoit cinematografia italiană, a fost destul de frecvent clasată drept epuizată. În critica estetizantă — mai ales în cea a eteroclitului „nou val" din Franța — necrologul neorealismului devenise la modă. Interesant este că dezmințirea prin fapte de artă a adus-o Visconti, considerat în general drept întemeietor al curentului pentru *Ossessione* (1938), iar după război pentru *La terra trema (Pămîntul se cutremură)* sau *Senso*. După *Rocco*, filmele lui Antonioni și cele ale cîtorva tineri, Rossi (*Salvatore Giuliano*), Seta *(Banditții din Orgosolo)*, Olmi *(O slujbă sigură)* au confirmat vitalitatea curentului.

În 1960, la Festivalul din Veneția, *Rocco și frații săi* a stîrnit și alt gen de discuții. Sfori meșteșugit trase de conducerea festivalului l-au privat pe Visconti de Marele Premiu care, după opinia multor membri ai juriului, i se cuvenea indiscutabil. I-a fost substituită *Trecerea Rinului* a lui Cayatte, peliculă confuză ca tendință și destul de plată. Au urmat proteste publice, demisii din juriu și refuzul lui Visconti de a accepta o primă de consolare ce i se oferea.

Sînt fapte care constituie un cadru semnificativ pentru apariția filmului, îi indică sensurile. Cu o violență, și, totuși, cu o măsură caracteristică pentru stilul lui Visconti, care nu se ferește de aparența melodramatică, dar refuză caligrafia, micile „frumuseți" căutate, narațiunea cinematografică are înțelesuri critice, cu putere adîncă de pătrundere.

Două teme se impun în povestea lui Rocco și a fraților săi. În acțiunea densă a acestui film cu dimensiuni duble decît cele obișnuite, cele două teme se maschează uneori una pe alta, dar pînă la urmă se sudează în același mesaj critic. Una e dezrădăcinarea luminată altfel decît ne-a obișnuit la noi literatura sămănătoristă; cealaltă se referă la o anumită atitudine de viață, un fel de variantă întîrziată a tolstoismului.

Filmul pornește din Sicilia — cadrul atîtor opere neorealiste: *Pămîntul se cutremură* al aceluiași Visconti, *Nu e pace sub măslini* al lui de Santis, *În numele legii* al lui Germi. Cu țărănimea ei mizeră, cu teroarea cinic etalată a Maffiei, devenită poliție particulară a latifundiarilor, în Italia de azi Sicilia e un nod încîlcit de contradicții. În *Rocco* Sicilia devine un mit pentru dezrădăcinați. Filmul începe cu sosirea în marele oraș din nordul Italiei a unei familii siciliene gonite de mizerie. Mizeria nouă care îi întîmpină, mediul necunoscut și care pare ostil, clima neobișnuită — cu atracție și spaimă meridionalii descoperă zăpada — toate transformă amintirea Siciliei într-un inaccesibil ideal patriarhal. Locul de foame devine paradis pierdut. Rocco și ai săi visează la bunăstare. Reacțiile lor vor fi mereu călăuzite de mirajul întoarcerii. În vederea aceluiași țel, asceticul Rocco va accepta ca un martiraj să devină boxer profesionist. Anumite scene din film par a sublinia falsa opoziție oraș-viață patriarhală.

Dar, pînă la urmă, ca și în *Pămîntul se cutremură*, mitul se destramă. Gîndirea socială a lui Visconti subliniază adevărul că proletarizarea țăranului sicilian e un proces ireversibil. Sicilia e colorată idilic doar în nostalgiile lui Rocco și a lor săi. Viața capitalistă i-a prins pe cei cîțiva țărani în mecanismul ei implacabil. Fratele cel mare e muncitor industrial și a dobîndit înțelegerea procesului pe care-l trăiesc ai lui. Alt frate devine boxer, acceptă combinații suspecte, decade spre lumpenproletariat; pînă la urmă o crimă pasională îl zdrobește.

Ultima scenă clarifică sensul acestei dezrădăcinări. Cu toate eșecurile Rocco își urmează visul. Se sacrifică, îmbrățișează profesia detestată, împărtășește lui Luca, mezinul, speranța că pînă la urmă se vor reîntoarce în Sicilia. Dar aceluiași Luca, fratele cel mare îi arată lucid că pentru ei nu există salvare izolată și reîntoarcere, că drumul nu poate fi altul decît cel al clasei lor. Se aude în surdină un nostalgic cîntec sicilian. Frații se despart și Luca e înghițit de străzile orașului.

Aceleași sensuri sînt spuse altfel, prin confruntarea drumurilor celor trei frați mai mari. Consecințele mentalității individualiste și a combinațiilor care reflectă morala capitalistă îl apasă pe Simone. Cazul lui Rocco e mai complex. Se pune aici o problemă foarte asemănătoare — cu toate diferențele de situație istorică — cu cea din „Orașe și ani", romanul lui Konstantin Fedin. Resemnarea și blîndețea cu orice preț pot fi obiectiv nocive: e sensul care se desprinde din drama lui Rocco.

Bunătatea personajului se traduce nu activ, ci în capacitatea lui de renunțare. În raporturile cu Simone, fratele mijlociu, om cu dorinți aprige și cu îndîrjire de lup, soluția resem-



Renato Salvatori, pe care l-am văzut recent în „Bunica Sabella", realizează în rolul lui Simone una din cele mai mari creații ale sale

Actrița franceză Annie Girardot este o autentică italiancă în filmul lui Visconti. Spectatorii noștri au mai avut prilejul să-l admire jocul inteligent, spiritual, nu demult, în comedia „Vaporul lui Emil"

nării e dezastruoasă — și nu numai pentru Rocco. Femeia pe care o iubește și la care renunță pentru a nu-și îndurera fratele, își vede existența zdrobită. E distrusă și viața lui Simone, în favoarea căruia a renunțat Rocco. Violența filmului lui Visconti — care cuprinde cîteva scene dure nu ascunde un elogiu romantic al jertfei de sine. Atitudinea lui Rocco, cu toată noblețea cam fără vlagă morală a personajului, e generatoare de eșecuri și social dăunătoare.

În rolul dificil al lui Rocco, Visconti l-a folosit pe Alain Delon, actor cu registru destul de întins, care a creat în filmul lui René Clement *În plin soare* caracterul aflat la antipod, al unui mic parazit, devenit asasin, la prima ocazie favorabilă. Delon e, desigur, un actor cu multă plasticitate. Dar fără a-l nedreptăți pe interpret trebuie subliniată siguranța cu care regizorul l-a ghidat. Alain Delon e un Rocco pe deplin convingător care lasă să se perceapă în atitudinea lui serafică teama de viață, redusa energie. Din restul unei remarcabile echipe actoricești, între care Renato Salvatori construiește firesc personajul lui Simone, croit, ce-i drept, pe măsura lui — strălucesc, în special, cele două principale roluri feminine. În rolul mamei, marea actriță greacă de teatru Katina Paxinou este siciliană volubilă și expansivă, iar Annie Girardot, una dintre actrițele cu cea mai pregnantă personalitate a actualei cinematografii franceze, păstrînd puterea de a comunica, inteligența și nuanța, e ferită aci de urmele unei anumite cerebralități în care i se întîmplă să alunece. Meritul regizorului este că a sudat și „localizat" echipa. Grupul de actori care numără trei francezi și doi greci face să retrăiască drama sicilienilor transplantați la Milano.

Visconti face parte dintre autorii exigenți și cu suflu mai rar, care pregătește și cizelează cîțiva ani un film. Pentru creația lui și pentru a doua etapă a neorealismului italian, *Rocco și frații săi* e un moment remarcabil.

Silvian IOSIFESCU





Subiectul:
Luchino Visconti
Vasco Pratolini
Suso Cecchi d'Amico

Scenariul:
Luchino Visconti
Suso Cecchi d'Amico
Pasquale Festa Campanile
Massimo Franciosa
Enrico Medioli

Regia:
Luchino Visconti

Montaj:
Mario Serandrei

Operatori:
Nino Cristiani
Silvano Ippoliti
Franco Delli Colli

Muzica:
Nino Rota

cu:
Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Claudia Mori, Corrado Pani, Max Cartier, Rocco Vidalozzi.

ci
ne
ma

OPINII

Actualitatea în filmele:

- A FOST PRIETENUL MEU
- PARTEA TA DE VINĂ
- CINCI OAMENI LA DRUM

Perspectiva asupra noului



Pledoaria pentru actualitatea în arta cinematografică romînească nu este făcută în prezent doar de critică, ci şi de public. Cum e şi firesc, spectatorii vor să întîlnească cît mai des pe ecran eroi şi conflicte contemporane, ei vor, cu alte cuvinte, să regăsească viaţa în mijlocul căreia trăiesc, problemele care îi frămîntă. Este poate unul din factorii ce explică afluenţa publicului chiar la acele filme care vorbesc cu stîngăcie despre actualitate (de pildă, *Omul de lîngă tine*).

Privită în acest context, producţia studioului „Bucureşti" din 1962 este, cel puţin sub raport numeric, mulţumitoare. Mai mult de jumătate din filmele produse se inspiră din actualitate. Dacă ne întrebăm însă *cum*, din ce unghi de vedere este abordată epoca contemporană şi, mai ales, *cît* de profundă este perspectiva pe care o dau aceste filme asupra faptelor relatate. Atunci se impune constatarea că alături de producţii interesante (*Partea ta de vină* sau *A fost prietenul meu*) s-au realizat şi lucrări sub mediocru de genul *Cinci oameni la drum*.

Semnificativ este faptul că toate aceste trei filme îşi propun introspecţii de natură etică în realitatea contemporană. Universul tematic pe care-l abordează este însă diferit. *Partea ta de vină* şi *Cinci oameni la drum* au drept obiect şantierul şi lumea sa. *A fost prietenul meu* este filmul închinat oamenilor unuia din noile cartiere ale Capitalei.

Scenariile acestor filme au solicitat un mare număr de autori: Francisc Munteanu şi Petre Sălcudeanu (*Partea ta de vină*), N. Ţic, Radu Cosaşu şi Gabriel Barta (*Cinci oameni la drum*), Dumitru Carabăţ şi Mircea Mohor (*A fost prietenul meu*). Cu toate că, după cum se vede, nu lipsesc de pe generic buni cunoscători ai construcţiei epice, ai legilor conflictului, ai romanului ori reportajului, totuşi filmele în discuţie nu sînt lipsite de fisuri dramatice tocmai în materie de conflict sau de povestire. Aşa cum s-a remarcat în cronicile de specialitate, filmul *Partea ta de vină* curge foarte firesc pînă cînd intervine un conflict care vine în contradicţie cu tipul de naraţiune cinematografică folosit pînă atunci de scenarişti. Furtul (şi tot ce urmează acestuia) pare neveridic, contrafăcut. Şi, fireşte, ultima parte a filmului — cu implicaţii quasi-poliţiste — scade din valoarea întregii lucrări cinematografice. Dacă se poate spune că în *Partea ta de vină* avem de-a face cu un conflict exterior naraţiunii, în schimb, *Cinci oameni la drum* încearcă să dezvolte o temă importantă, aceea a şantierului care dă noi trăsături unei colectivităţi umane, pornind de la un conflict minor, nesemnificativ, pînă la urmă uitat de

Rodica Tăpălagă şi Ilarion Ciobanu (5), Victor Rebengiuc şi Ilarion Ciobanu (6) în „Cinci oameni la drum"





Flavia Buref şi Victor Rebengiuc (1), Simion Silvian şi Silviu Stănculescu (2), Mariela Petrescu (3), Nicolae Sireteanu şi Simion Silvian (4) în „A fost prietenul meu"



public (şocul produs, cu mai mulţi ani în urmă, unei femei de sudorul Crăciun). Exagerat, întins peste măsură, acest conflict denaturează de fapt personajul Ionescu, gîndit de autori ca un conducător cu spirit de echipă, îndrăgostit de oameni. Relaţia Ionescu-Crăciun este caracterizată prin răceala aproape brutală a primului şi prin excesul de remuşcări al celui de-al doilea. Nici acest gen de conflict nu este pe măsura temei majore pe care şi-o propune, dar nu o realizează, filmul *Cinci oameni la drum*.

În *A fost prietenul meu* suita ciocnirilor de caractere este unită printr-un personaj, bătrînul Matei. Spre deosebire de filmele anterioare, aici nu conflictul este adăugit sau nesemnificativ, ci o naraţiune de tip baroc (Victor şi Irina luaţi în parte sînt personaje necesare pentru susţinerea ideilor filmului, prezenţa lor însă şi în relaţii de cuplu îngreuiază într-o oarecare măsură desfăşurarea acţiunii), obligă spectatorii la eforturi pentru ca, o dată cu nea Matei, să lege firele acţiunii.

Care e imaginea realităţii noastre socialiste, care sînt problemele contemporaneităţii noastre oglindite în aceste trei filme de actualitate produse de studioul „Bucureşti" în 1962? Ce perspectivă asupra vieţii noi, asupra muncii creatoare aduc aceste lucrări cinematografice? Aici diferenţierile sînt mai nete. Cele două filme despre şantier sînt diametral opuse în ceea ce priveşte atmosfera. În *Partea ta de vină* tonurile sînt luminoase, şantierul aduce cu el un aer proaspăt, constructiv, tineresc, caracteristic epocii noastre. Dimpotrivă, în *Cinci oameni la drum* predomină cenuşiul, opacul, nocturnul în defavoarea diurnului. Diferenţa se poate stabili şi în felul în care e privită munca în cele două filme închinate şantierului. Efortul liber, laborios, făcut cu deplină finalitate este caracteristic pentru *Partea ta de vină*; truda greoaie, adesea inutilă, prezenţa prea vagă a unui ţel, a unui punct maxim care să încunune eforturile, pentru *Cinci oameni la drum*. *A fost prietenul meu* se apropie prin nuanţele sale deschise, optimiste, de *Partea ta de vină*. Filmul dezvăluie marele oraş în culori vii, în linii arhitectonice moderne şi aerate. Şi viaţa oamenilor unui astfel de oraş cunoaşte tentaţia zborului spre înălţimi. Munca este surprinsă în tot ceea ce are ea frumos, poetic, ca o simfonie executată cu măiestrie de toate componentele orchestrei (semnificativă fiind în această direcţie secvenţa construirii locomotivei).

Cunoaşterea vieţii, stăpînirea adevărurilor despre ea, implică ca un factor deosebit de important cunoaşterea oamenilor, a acelora care preschimbă viaţa însăşi de la o zi la alta.

A fost prietenul meu şi *Partea ta de vină* aduc în acţiune personaje vii, credibile, autentice. Bătrînul Matei rămîne, prin căldura şi umanismul său, o figură interesantă de comunist. Eroul apără un ideal nou de viaţă, o conduită comunistă. Prin intermediul lui Matei, autorii demonstrează teza importantă a continuităţii eforturilor comuniştilor pentru consolidarea cuceririlor revoluţionare. La rîndu-i, Mihai Brad din *Partea ta de vină* ne apare ca un om adevărat, care trăieşte procesul eliberării de vechea mentalitate ţărănească, de mirajul banului strîns la ciorap, străbătînd cu paşi a rămas într-unul mai puţin avansat decît într-altul (fuga după un cămin călduţ, după un loc de muncă în oraş etc.). Poate doar Năică să fie ca tip mai apropiat de tineretul zilelor noastre. Există o îmbătrînire prematură a eroilor acestui film, care se vede în gesturile şi în faptele lor.

Reflectarea actualităţii în filmele discutate este implicit legată de modul în care regizorii-realizatori cunosc şi interpretează faptele de viaţă. La primul film lucrat independent, Andrei Blaier (*A fost prietenul meu*) şi Mircea Mureşan (*Partea ta de vină*) au dovedit o percepere exactă a ritmurilor contemporane. Transfigurarea artistică este diferită în cele două filme. Andrei Blaier tinde spre realismul poetic (viziunea asupra oraşului, asupra muncii în ateliere, relaţia Matei — Ion). Mircea Mureşan — spre realismul de factură documentară (prezentarea şantierului în imagini de ansamblu foarte viguroase). Amîndoi regizorii servesc însă cu inventivitate, prin modalitatea de transpunere cinematografică aleasă, scenariul. Nu acelaşi lucru putem spune despre aportul adus de Mihai Bucur şi Gabriel Barta, regizorii filmului *Cinci oameni la drum*. Realizatorii au ilustrat pe peliculă cu multă stîngăcie realitatea şantierului, înlocuind adesea elanurile colective cu simple prezentări nesemnificative de oameni la lucru. Regizorii au accentuat în acest fel scăderile scenariului dînd o culoare ternă filmului.







Sebastian Papaiani (7), Ileana Cernat şi Sebastian Papaiani (8) în „Partea ta de vină"



mari drumul de la *eu* la *noi*. Şi alte personaje ale celor două filme (Balaurul din *A fost prietenul meu* sau Dumitrache din *Partea ta de vină*) au o evoluţie firească, convingătoare. Există încă, în aceste filme, şi personaje care se transformă prea brusc pentru ca schimbarea să fie acceptată de spectatori (de pildă clovnul Petrino din *A fost prietenul meu*). De asemenea, în *Partea ta de vină* persistă modul schematic, didacticist de prezentare a comuniştilor (mai ales a secretarului organizaţiei de bază). O cu totul altă imagine ne-am putea face despre omul contemporan dacă ne-am mulţumi cu viziunea dată de filmul *Cinci oameni la drum*. Sărăcie sufletească, pasiuni limitate sau inexistente, o univalenţă profesională care este departe de muncitorul de azi. Deşi cinci, eroii acestui film sînt foarte uniformizaţi, diferenţele dintre ei ţinînd adesea nu de preocupări înaintate, ci de ceea ce

La retrospectiva sumară făcută asupra cîtorva din filmele de actualitate produse în studioul „Bucureşti" anul trecut, trebuie neapărat adăugată reacţia pozitivă a publicului, atenţia şi căldura cu care a primit acesta producţii ca *Partea ta de vină* sau *A fost prietenul meu*.

Încrederea spectatorilor obligă însă!

Filmele discutate constituie doar puncte de start pentru marile opere cinematografice care să reflecte, cu promptitudine şi în profunzime, tumultuoasa viaţă care ne înconjoară.

Aşteptăm de la studioul „Bucureşti" din ce în ce mai multe filme, realizate la un înalt nivel ideologic şi artistic, care să vorbească spectatorilor despre multiplele aspecte ale actualităţii.

Al. RACOVICEANU

federico fellini

cinema

PROFIL



Amedeo Nazzari a reapărut pe ecranele noastre alături de Giulietta Massina în filmul „Nopțile Cabiriei"

Un surîs standard multiplicat pe zeci de clișee confecționează mitul vedetei

Un moment de divertisment în „La Dolce Vita"

La 43 de ani Fellini este autorul cu cel puțin cinci filme de neuitat: *I Vitteloni* (1953), *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955), *Nopțile Cabiriei* (1957) și *La Dolce Vita* (1960). Ele au zguduit pe rînd milioane de spectatori și au oferit un material inepuizabil de discuție criticii. Într-o conferință ținută la radio și consacrată lămuririi mobilurilor artei sale, Fellini arăta că cea mai grea problemă pentru el a fost întotdeauna cum să încheie diferitele istorii înfățișate pe ecran. La *Nopțile Cabiriei* a ezitat între trei sau patru finaluri.

Țelul lui principal — arăta cu acest prilej — este să-l împiedice pe spectator de a ieși din sală mulțumit că lucrurile „se aranjează" pînă la urmă, că-și poate înșela nevasta mai departe, că dintr-o minciună nu se dărîmă lumea, că nu e singurul care învîrte mici afaceri necurate etc. Fellini mărturisea că vrea ca filmele sale să tulbure conștiințele, ca oamenii să plece de la ele frămîntați de întîmplările urmărite pe ecran, ca acestea să-i obsedeze. E evidentă aici o preocupare pentru problemele morale. Fellini, sub influența mișcării progresiste din țara sa, vede arta ca un factor social educativ de o deosebită eficiență, pe linia demitizării vieții, a prezentării dilemelor ei, a cazurilor care pun în discuție o întreagă formulă de existență. *I Vitteloni* e astfel drama inconștienței juvenile rezultate din parazitism și debusolare. *Il Bidone* își îndreaptă toate reflectoarele asupra lașității și minciunii. *Nopțile Cabiriei* ca și *La Strada* atrag atenția asupra laturilor tragice pe care le implică anumite forme de bovarism. Creația lui Fellini e o reacție fericită împotriva tentației naturaliste, susceptibile să împingă în impas neorealismul italian. O anumită sărăcie speculativă se ascundea fatal în preferința pentru prezentarea faptelor fără comentarii, în refuzul de a recurge la concursul imaginației și de a da mai multă expresivitate ideilor prin contraste vorbitoare, situații neobișnuite, momente cu valoare simbolică. De asemenea dimensiunea etică a existenței se reduce simțitor din cauza interesului slab arătat investigației psihologice. Fellini a păstrat gustul neorealismului pentru dramele oamenilor de rînd. Filmele lui mențin mai departe „strada" în primul plan, cum o arată de altfel chiar titlul uneia din ele. Amintiți-vă episodul sfîșietor din *Il Bidone* cînd escrocul care îmbracă o mască de cucernic e rugat în numele milei creștine să binecuvînteze fetița infirmă a victimelor sale. Sau să ne gîndim la însăși povestea jalnică a Cabiriei, ori la felul cum e vîndută eroina din *La Strada* sfărîmătorului de lanțuri Zampano.

Principala fidelitate a lui Fellini față de neorealism rezidă însă în luciditatea cu care el știe să vadă determinantele sociale dindărătul



Broderik Crawford, interpretul principal din filmul „Escrocii" (Il Bidone)



Două capete de expresie ale actriței Giulietta Massina în filmul „Nopțile Cabiriei"







problemelor prin excelenţă etice atacate de filmele sale. Inconştienţa criminală a tinerilor din *I Vitteloni* e efectul unui stil de viaţă. Aceşti pierde-vară sînt băieţii pe care grijile diferitelor familii mic-burgheze, răceala sufletească din sînul lor, atmosfera de provizorat a anilor postbelici le-a imprimat dezaxarea manifestă în tot ce fac, blazarea, gustul pentru farse neroade, cruzimea laşităţii. Bovarismul Cabiriei exprimă o tragică nevoie de smulgere din murdărie, o sete de dragoste adevărată, totul însă la un nivel mizerabil, într-o conştiinţă mistificată şi sortită să fie prin chiar felul cum priveşte lucrurile, iarăşi şi iarăşi, înşelată şi umilită. Problematica morală a eroilor din *La Strada*, lupta candorii puerile cu brutalitatea egoistă se desfăşoară şi ea într-un cadru social bine definit, lumea rătăcitoare a saltimbancilor de bîlci, cu tot ce are ea ca mizerie, orgoliu stupid şi miraj.

Dar la Fellini apare şi ceva în plus, care lipseşte din cinematografia neorealistă. E patosul problematic de ordin moral. Filmele lui Fellini abordează aproape toate probleme ascuţite, dramatice, de conştiinţă. Autor al majorităţii scenariilor sale, cineastul italian invită mereu spectatorii la o judecată asupra comportării eroilor. Veţi spune, bine, dar spre aceasta tinde orice creator serios. Rossellini, Visconti, Zavattini, oare nu fac la fel? Da, dar arta lui Fellini începe de acolo de unde spectatorul, încercînd să emită această judecată, constată că i s-a părut la început foarte simplă, dar treptat se vădeşte extrem de dificilă. E vinovat „Il Bidone?" Fireşte, escrocul a găsit calea ca să folosească pînă şi sentimentul autentic de milă încolţit în sufletul său pentru o nouă înşelăciune. Îi lipseşte apoi chiar simţul de elementară corectitudine colegială, fiindcă încearcă să-şi tragă pe sfoară complicii. Dar îşi iubeşte cu adevărat fata, ar vrea să o vadă fericită, să o ferească de ferocitatea lumii lui. Ideea de a-şi înşela partenerii la escrocherie are la rădăcină un act de o imensă mişelie. Tragedia fetiţei infirme devine element în comedia milei. Dar „Il Bidone" nu o joacă oare cu un gînd nobil, altruist, să obţină astfel banii de care are nevoie fata lui? Iată că lucrurile apar într-o lumină mai complicată. Ca să îndeplinească un act de afecţiune reală, părintească, şi oarecum de răscumpărare morală, personajul se simte împins să recurgă la o supremă ticăloşie. Eroii lui Fellini nu sînt categoric răi şi buni. Bruta din *La Strada* se căieşte şi, chinuit de remuşcări, se zvîrcoleşte ca un vierme în nisip, la malul mării. Chiar criminalul care plănuieşte să o ucidă şi să o jefuiască pe Cabiria e cuprins de spaimă atunci cînd trebuie să treacă la fapte şi fuge, smulgîndu-i doar poşeta. În *La Dolce Vita* eroul principal are tot timpul sentimentul zădărniciei existenţei pe care o duce, ar vrea să scape de inerţia ei absurdă, dar nu găseşte forţa necesară. Rezultă de aici că Fellini îi absolvă pe vinovaţi, că şterge orice linie despărţitoare între victime şi călăi? Nicidecum! Sentinţele lui sînt răspicate şi au o severitate consistorială. Ce e altceva finalul din *La Dolce Vita*: dimineaţa neiertătoare pe plajă şi grupul dezabuzat de cheflii cu trăsăturile descompuse agitîndu-se jalnic în jurul monstrului marin aruncat pe ţărm? Dar Fellini caută, ca Dostoievski, fărîma de omenie care se mai păstrează chiar în sufletele cele mai decăzute. Critica lui se ridică de la individ la mediu, la clasă şi societate, făcînd să apară tragismul determinărilor obiective, dar nediminuînd totuşi răspunderea personală. Jocul acesta al inerţiilor sociale şi al voinţelor individuale dă măreţie unui film ca *La Dolce Vita*. Cronica disperării noctambulilor care încearcă zadarnic să ucidă o plictiseală izvorîtă din parazitism se transformă treptat într-o frescă apocaliptică. Fellini înfăţişează pe ecran cum o lume agonică îşi trăieşte presentimentul sfîrşitului. Totul dobîndeşte amploare epică şi tragism, pentru că apare limpede cum nici indivizii cu anumite calităţi sufleteşti nu se pot salva dacă nu se rup de un asemenea mediu. Am pronunţat mai înainte numele lui Dostoievski, nu fără rost. Cred că o componentă esenţială a originalităţii lui Fellini vine din această filiaţie. Pentru întîia oară cîteva observaţii fundamentale făcute de genialul romancier rus asupra sufletului omenesc sînt aplicate într-o lume pe care prejudecăţile ne-au obişnuit să o socotim, prin claritate mediteraneană şi vioiciune meridională, străină de orice neguri ale conştiinţei. Realismul lui Fellini scoate la iveală ce fond de întuneric, de temeri, de răsuciri dureroase se ascunde sub locvacitatea şi impulsivitatea italiană. În fond — arăta el — tarele societăţii zugrăvite altădată de Dostoievski generează peste tot efecte similare. Aliajul surprinzător între neastîmpărul sudic, temperamentul focos, uşor iritabil, dispus la exteriorizări violente şi fondul de misticism catolic, întunecat, apăsător, gata să ia formele de isterie colectivă a procesiunilor din *La Strada*, *Nopţile Cabiriei* sau *La Dolce Vita* împrumută artei lui Fellini o notă distinctă foarte pronunţată. Regizorul italian posedă şi un stil foarte propriu de a incorpora diverse motive miraculoase în realitatea zilnică. În genere aceasta se face iarăşi realist. Minunea e desacralizată, i se arată faţa omenească (îngerul din *La Dolce Vita* e o fată de la ţară) şi chiar derizorie (cel din *La Strada* e un tînăr saltimbanc arierat şi aripile lui sînt din mucava acoperită cu poleială). O anumită influenţă spiritualistă, poate chiar catolică, se resimte cîteodată în filmele lui Fellini. Acolo unde judecata critică se opreşte, refuză să meargă mai departe pentru că ar ajunge la concluzii prea radicale, îşi caută suportul într-un soi de umanism vag de coloratură creştină. Trece cîteodată ca o fantomă prin faţa obiectivului ideea graţiei divine, sugerate prin simboluri ale miracolului şi mai ales ale ingenuităţii infantile. Spiritele simple sînt chemate să joace un astfel de rol în *La Strada* sau *Nopţile Cabiriei*. Ar mai fi multe de spus în legătură cu obsesiile lui Fellini (publicitatea, roiul reporterilor fotografici atraşi ca muştele de cadavre, formele de egoism ale afecţiei, legăturile amoroase bazate pe reciprocă devorare), hîrtia nesuportînd însă atîtea, pe altădată.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Cadru din „Escrocii" (Il Bidone)





Yvonne Furneaux apăruse în cîteva roluri modeste pe platourile pariziene cînd Fellini i-a încredinţat unul din rolurile principale ale filmului „La Dolce Vita", rol care i-a atras o mare popularitate. Stabilită după acest succes la Roma, tînăra actriţă este distribuită de pe acum în mai multe filme ale studiourilor italiene.



Soţii Olivier: Joan Plowright şi Laurence Olivier susţin în filmul „Cabotinul" rolurile principale

Laurence Olivier

ÎN „CABOTINUL"

Numai un mare actor putea crea profilul unui confrate al său lipsit de talent. Numai un maestru al scenei de talia lui Laurence Olivier se încumeta să joace—şi să realizeze cu atîta firesc, naturaleţe — rolul unui cabotin. Că eroul lui Osborne a fost creat pe măsura desăvîrşitului interpret al lui Hamlet, ori că Sir Laurence l-a înălţat din canoanele dramaturgiei spre adevărul de viaţă vibrant, aproape palpabil în iluzia ecranului transparent, nu mai interesează. Rămîne faptul artistic care va fi — probabil — confirmat în istoria cinematografului contemporan, culme interpretativă a unui artist în deplină maturitate a creaţiei.

În piesa lui John Osborne ecranizată de Tony Richardson (regizorul englez care a obţinut cu *Gustul mierii* o apreciere unanimă), circulă un lumpen artistic, tragic în ambele sale ipostaze: doza de inconştienţă comodă, de fapt voită, a bătrînului comper Archie Rice, ataşat de music-hall-ul ce nu mai are aderenţă la publicul modern; şi lucida înţelegere a declinului genului, luciditate de care dă dovadă cel mai tînăr Rice, incapabil însă de a se sustrage acestei lumi de care e legată activitatea a trei generaţii din familia Rice.

Dar drama lui Archie Rice, actor ratat, tristă figură a veseliei forţate, nu se explică prin spiritele sale lamentabile care nu mai „merg" la publicul contemporan, cît mai ales prin faptul că bătrînul clovn din antracte n-a reuşit nicicînd pe scenă să fie el însuşi, autentic ca om şi ca artist. „Cîndva — mărturiseşte comediantul, am ascultat o negresă cîntînd un cîntec simplu. Şi era atîta adevăr în strigătul ei spontan, încît m-am cutremurat. Eu nu am reuşit niciodată în cariera mea să scot un singur strigăt sincer ca acela."

Dramaturgul Osborne şi cineastul Richardson elaborează adevărul general al operei lor despre relaţia artist-artă, artist-societate.

Laurence Olivier îl particularizează într-un monolog magistral interpretat (acele monologuri specifice lui, aproape înfricoşătoare pentru public, cînd gîndul rostit de actor cu voce tare sau strivit într-un gest fin, materializat doar printr-o expresie concentrată a ochilor, imperceptibilă mişcare a buzelor, te aduce în intimitatea conştiinţei eroului; amintiţi-vă de Hamlet ori ceasul sinistrei spovedanii a sîngerosului Richard!).

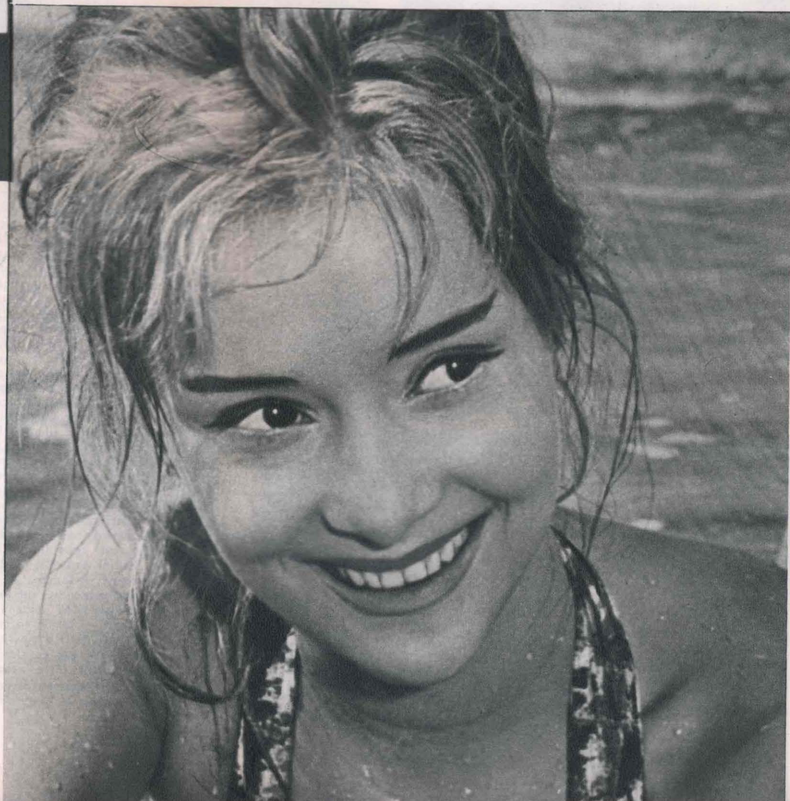
Actorul face sensibil adevărul cuprins în personajul său: Rice „artistul" e ratat pentru că nu are talent şi — mai ales — pentru că nu crede în nimic, pentru că se vinde cu aceeaşi uşurinţă unei firme publicitare care îi cere un ridicol comperaj la un concurs de searbede frumuseţi provinciale, ori parvenitului ce-i finanţează un spectacol în schimbul lansării în teatru a fiicei sale lipsită de aptitudini. De fapt Rice n-are nobleţea profesiunii şi de aici degradarea lui ca om şi ca artist. Cît de profund sugerează toată această condiţionare socială şi etică a artei interpretul complicatului personaj osbornian! Virtuozitatea jocului lui Olivier face ca toate concluziile cazului Rice să fie implicate în structura intimă (atît de complexă!) a personajului. Structură condiţionată la rîndul său de societatea conformistă britanică în mijlocul căreia trăieşte comediantul. Ce amestec de josnicie

cinema

CARNET

vise şi adolescenţă

Ludmila Marcenko interpretează în acest film rolul fermecătoarei Galka pornită sa „cucerească" viaţa



şi licăr de umanism, de cabotinism şi sinceritate cutremurătoare coexistă în masca lamentabilului produs al societăţii burgheze, acest tragic „mixtum compositum" uman. De atîtea ori pe parcursul ciudatului film al lui Richardson (care ne aminteşte ca atmosferă, personaje, denunţare critică a mediului corupt, o altă interesantă ecranizare după Osborne *Uită-te înapoi cu mînie*), Laurence Olivier ne face să ne jenăm de ridicolul, penibilul acestui individ laş, egoist, care nu înţelege sau nu vrea să înţeleagă nimic din ceea ce îl înconjoară şi trăieşte într-o permanentă amăgire, disperată încercare de întîrziere a vîrstei. El ignoră în acelaşi timp drama soţiei, victimă a dispreţului său şi războiul colonialist absurd care îi ucide fiul, sau entuziasmul copilăresc, generos al bătrînului tată, pe care îl sacrifică aducîndu-l la 80 de ani pe scenă spre a se salva de faliment.

În momentul deplinei sincerităţi a personajului, cînd cabotinul îşi leapădă masca, rămînînd cu acel obraz descompus, din care viaţa s-a scurs lăsînd doar nişte orbite imense, cadaverice şi ochi ce şi-au pierdut expresia omenească, Olivier e cutremurător. E momentul în care actorul lucid îşi consideră vehement critic, în faţa spectatorului, personajul ce-i merită oprobiul. O face cu mînie, în numele artei ce trebuie apărată de cabotinism şi cu durere, în numele umanităţii ce trebuie apărată de o astfel de degradare.

Alice MĂNOIU



O clipă de luciditate înaintea prăbuşirii.

Cu Alik, Iurka şi Dimka, cei trei eroi ai filmului sovietic *Salut, viaţă!* s-a întîmplat un lucru firesc: au crescut. După ultimul examen a venit şi vacanţa mare. Curtea liniştită, pitoreasca ulicioară Barcelona în care şi-au petrecut copilăria, devine pe neaşteptate strîmtă, învechită. Şi se naşte un dor irezistibil, o nerăbdare de a trăi, de a lua viaţa în piept... În exuberanţa lor, li se pare că noţiunile de independenţă şi nonconformism sînt invenţiile lor exclusive şi, „sătui de a mai învăţa de la alţii viaţa", o pornesc să trăiască „o viaţă intensă".

Aşadar, Alik, tînărul poet care nu se închină decît artei moderniste, Iurka cel pasionat exclusiv de sport, Dimka, înflăcăratul amator de muzică de jazz şi nedespărţita lor prietenă Galka, cea care se visează artistă de cinema, au hotărît să ridice ancora... Ceasurile de mînă, discurile, cărţile, totul se preface în bani şi... adio Moscova! În timp ce mii de tineri entuziaşti se îndreaptă spre răsărit, să înalţe şantiere în Siberia sau să deţelenească stepele Asiei Centrale, „exploratorii" noştri debarcă pe... o plajă elegantă de la ţărmurile Balticei. În primele zile, independenţa are un gust ameţitor. Din plăcuta euforie a „libertăţii" îi trezeşte însă un amănunt cît se poate de prozaic: banii s-au terminat!

De la primii paşi li se impune o realitate pe care au respins-o iniţial: încep să priceapă că nu pot trăi singuri, ca nişte „robinsoni", că au nevoie de oameni, de societate. Doar că şi aici trebuie să ştii să alegi. Prietenia oferită de un grup de pescari estonieni nu li se pare interesantă. Se simt mai curînd atraşi de amăgitoarea „amabilitate" a unor aşa-zişi „oameni de viaţă" şi iată-i curînd pe cale să cadă în mrejele unor afacerişti.

Asprele încercări ale vieţii le vor fi de aci înainte dascălii: bucuriile dragostei şi sfîşierile dezamăgirii, dezgustul în faţa ticăloşiei şi descoperirea autenticei prietenii, dar mai ales munca, bărbăteasca frăţie a celor ce creează bunurile acestei lumi. Şi atunci cînd, după cîteva săptămîni de instructive experienţe la Tallin şi într-un colhoz de pescari, la capătul celei dintîi veri trăite departe de casă, tinerii se întorc în curtea din ulicioara Barcelona, viitorul lor nu mai inspiră îngrijorare. Din călătoria spre ţărmuri necunoscute, prietenii noştri s-au întors cu un nou fel de a înţelege viaţa. Acelaşi, de fapt, pe care — din teribilism — refuzau cîndva să şi-l însuşească.

Ecranizînd romanul lui Aksionov „Biletul înstelat", regizorul Aleksandr Zarhi a efectuat pe parcursul realizării o binevenită deplasare a ponderii subiectului, de pe linia relaţiilor dintre cei doi fraţi, pe aceea mai amplă a „întîlnirii tinerilor cu viaţa". În felul acesta, povestea lor a căpătat pe ecran o eficienţă artistică sporită, dezvăluind absurditatea încercării celor trei de a trăi în afara societăţii, de a refuza să înveţe de la cei din jur.

În interpretarea talentatului actor Aleksandr Zbruev, Dimka polarizează cea mai mare parte a interesului spectatorilor. Este zguduitor jucată scena explicaţiei cu Galka. Mult farmec se desprinde şi din figura lui Alik, interpretat de Oleg Dal. Bravada lui comică, crusta de cinism verbal se topeşte cînd viaţa îi oferă mai preţioase obiecte de admiraţie decît scălîmbăielile formaliste şi eroul se dezvăluie aşa cum îi e adevărata fiinţă: curat şi atent la tot ce e în jur, capabil să simtă frumosul şi — la rîndul său — să-l creeze. Impresionant e momentul în care Alik, admiratorul „exclusiv" al lui Duke Ellington şi Le Corbusier, ascultă copleşit, la picioarele unei clădiri medievale, acorduri de orgă, avînd revelaţia măreţiei lui Johann Sebastian Bach. Realizată cu un discret umor, secvenţa în care scepticul şi „atotştiutorul" Alik primeşte cu emoţie şi respect îndrumările de o părintească severitate ale unui artist vîrstnic, este semnificativă pentru mesajul întregului film.

Ca o prezenţă captivantă apare ambianţa, strălucit evocată de regizorul Zarhi împreună cu operatorul Anatoli Petriţki. Pitorescului desuet al uliţei Barcelona îi „răspunde" aspra poezie a şantierului pe care, la întoarcerea din călătorie, „exploratorii noului" îi găsesc pe locul vechii case părinteşti. Apoi profilul original şi plin de contraste al oraşului Tallin cu clădirile sale medievale şi cu arhitectura ultramodernă, cu stadionul fremătînd de lume şi cu aburul zorilor în care se conturează lungi şiruri de oameni în drum spre uzine.

Şi poate că dacă regizorul i-ar fi permis spectatorului să zăbovească mai îndelung în acest peisaj, procesul de maturizare al eroilor n-ar fi avut acel caracter sumar care scade din eficienţa filmului.

Ana ROMAN



Doi dintre „robinsonii" porniţi să „cucerească" viaţa



o coproducție romino-franceză
CODIN



Un film de Henri Colpi, după romanul lui Panait Istrati. Scenariul: Henri Colpi. Adaptarea: Yves Jamiaque, Dumitru Carabăț, Henri Colpi. Dialogurile: Yves Jamiaque, Dumitru Carabăț. Imaginea: Marcel Weiss și Adolphe Charlet. Muzica: Theodor Grigoriu. Cîntecele: Theodor Grigoriu și Henri Colpi. Scenografia: Marcel Bogos. În rolurile principale: Alexandru Platon (Codin), Françoise Brion (Irina), Nellie Borgeaud (Joița), Germaine Kerjean (Anastasia), Maurice Sarfati (Alexe), Răzvan Petrescu (Adrian).



1900. În Comorofca, cel mai sărac și cel mai urgisit cartier din Braila, locuiesc și Adrian Zografi împreună cu Joița, mama sa — o văduvă spălătoreasă.



Primul om pe care Adrian îl cunoaște aici este Codin. Hamal în port, Codin a sosit nu de mult de la ocnă, unde a stat zece ani pentru omor.



În circiuma Anghelinei, Adrian își lărgește cunoștințele. Aici, Codin își petrece cele mai multe din ceasurile libere împreună cu Irina, iubita sa, și cu Alexe, prietenul său.



În circiuma Anghelinei nu se petrec numai lucruri vesele. Anton, un vătaf din port, vrea să-l ucidă pe Alexe. Dacă Adrian n-ar interveni, Anton ar muri de mîna lui Codin.

CANNES XVI·CANNE



Însoţindu-şi intr-o zi prietenul in port, micul Adrian vede cu ce preţ greu işi plătesc hamalii piinea. Simpatia sa pentru Codin creşte



Codin ii arată lui Adrian lumea minunată a bălţii. Aici, cei doi işi jură prietenie pină la moarte. Dar zilele frumoase ale prieteniei lor sint pe sfirsite.



În oraş a izbucnit o epidemie de holeră. Zi şi noapte, fără intrerupere, furgoanele negre cară în gropile comune cadavrele celor ucişi de holeră



Riscind sa se contamineze, Codin o salvează de la moarte pe Joiţa, mama lui Adrian. Nu după mult timp insă, Codin află că fusese trădat. Irina il inşelase cu Alexe, prietenul său.



Circiuma Anghelinei este acum aproape goală. Dupa ce se convinge că a fost trădat, Codin il omoară pe Alexe şi fuge in baltă să trăiască singur.



După citeva luni, se reintoarce, dorind să trăiască printre oameni: „Acum totul o să fie bine, o să se schimbe. Tot timpul m-am gindit la voi, numai la voi".



Adrian şi Joiţa au rămas singuri. Obosit, Codin a plecat să se culce. Deodată, se aude un răcnet inspăimintător, ca de moarte.



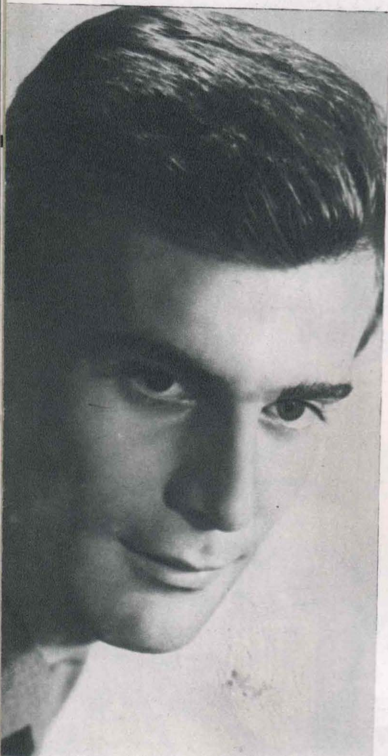
Anastasia, mama lui Codin, o bătrină bogată şi hrăpăreaţă, ii păstra fiului o ură turbată. Răzbunarea ei e cruntă.

ES XVI·CANNES XVI

cinema

BUFTEA

Se filmează „STRĂINUL"



După „Dincolo de brazi", realizat în colaborare cu Mircea Drăgan, „Darclée" şi „Celebrul 702", regizorul Mihai Iacob lucrează la al patrulea film de lung metraj — ecranizarea cunoscutului roman al lui Titus Popovici „Străinul"

Mihai Iacob susţine că *Străinul* va fi pentru el un film determinativ. Pretinde că abia după turnarea scenariului lui Titus Popovici să-i fie judecată activitatea cinematografică.

— Şi celelalte filme? Le renegaţi?

— Nu. Dar nici unul nu-mi era atît de apropiat, cu un mediu atît de familiar. *Darclée* era mai mult operă filmată. *Celebrul 702*, teatru filmat.

— N-aveţi impresia că v-aţi bazat atunci pe o părere greşită în legătură cu ecranizarea (părere exprimată de dumneavoastră în presă)? V-aţi convins acum că o operă literară nu suportă „transpunerea" într-un alt limbaj artistic fără a-şi pierde unitatea, armonia?

— După prima variantă a scenariului „Străinul" am înţeles mai bine. Tot ce încercasem eu singur să „adaptez", cinematografic, din romanul lui Titus Popovici, păstrînd episoadele cărţii, a trebuit transformat, rescris. Nu numai forma trebuia modificată, ci însuşi conţinutul. Aşa a procedat scenaristul — poate părea paradoxal — dar numai refăcînd totul, inventînd situaţii noi, tratîndu-le pe cele vechi în alt mod (cum spunem noi „cinematografic") el a rămas fidel faţă de roman.

— O fidelitate de fond, s-ar înţelege.

— Nu se poate despărţi fondul de formă. Dacă vrei să ecranizezi, atunci trebuie *să scrii din nou pentru ecran*. Cînd face film, Titus Popovici nu are orgoliul cuvîntului tipărit. De aceea adaptările cărţilor sale („Setea", „Străinul") sînt opere originale, concepute special pentru cea de a şaptea artă.

— Iniţiativa ecranizării „Străinului" vă aparţine?

— Într-un fel. Mi-a plăcut mult romanul şi l-am convins pe autor să-l transpunem pe ecran. Acum, în faţa scenariului, sînt pe deplin sigur că „va fi film". Avînd deprinderea — şi mai ales „harul" genului — el a transformat totul, a rescris în funcţie de necesităţile ecranului, încît pot spune că aproape nu există secvenţă „ca în carte". Relaţia Lucian — Andrei, de pildă (centrul de greutate al naraţiunii cinematografice), a fost modificată substanţial. Faţă de prietenul său, Andrei Sabin se defineşte acum, aproape exclusiv, în acţiune. Drumurile prietenilor aparţinînd unor clase diferite se despart mai devreme şi categoric. În finalul filmului, băiatul avocatului Varga priveşte de sus, de la fereastră, cu dispreţ, cu ură chiar, manifestaţia populară la care participă cu însufleţire fostul său prieten Andrei. Alături de Lucian Varga rămîne Sonia, incapabilă de a se rupe de clasa sa, cu toate că-l iubeşte pe Andrei.

— Un final modificat faţă de carte, în a cărei acţiune Sonia şi Andrei se regăsesc.

— Da. Asemenea fiinţe se despart foarte greu de comoditatea, de convenţionalismul traiului lor. Sonia nu înţelege evenimentele istorice, se teme de tumultul lor, ea încearcă să găsească lîngă Lucian iluzia stabilităţii pe care nu i-a dat-o Andrei. În realitate, Andrei e cel care şi-a găsit echilibrul, alăturîndu-se, firesc, luptei clasei muncitoare. Filmul trebuie să tragă energic concluziile cărţii, să fie — dacă vreţi — un epilog al ei, scris după cîţiva ani de autorul matur.

— Aceasta se referă şi la celelalte personaje ale romanului? La ambianţa generală?

— Da. Noi ne-am concentrat pe raporturile celor trei prieteni din generaţia lui Andrei Sabin. Cei cinstiţi şi curajoşi, oamenii de acţiune se alătură deschis revoluţiei. Ceilalţi, şovăielnicii, însinguraţii ca Lucian Varga rămîn izolaţi, dacă nu chiar duşmani activi ai revoluţiei.

— Aveţi în vedere o anume tratare artistică a temei?

— Sînt împotriva preconcepţiilor şi a formulelor forţat originale, pentru că ele se perimează repede, fiind mai mult o „modă" decît un mijloc viu de expresie. Literatura lui Titus Popovici oferă un material uman bogat, cu adevărat original. Şi foarte multe amănunte despre frămîntata epocă istorică din preajma insurecţiei populare, care ne este extrem de cunoscută. Şi nu numai din cărţi. Am trăit acei ani în atmosfera descrisă atît de sugestiv de scriitor, în oraşele ardeleneşti, printre oameni ca Sabin, Ştefan, Varga sau Potra. La Arad, unde am făcut cîteva prospecţii înaintea filmărilor, am găsit liceul descris în carte cu culoarele sale păstrînd încă ceva din răceala care i-a întunecat adolescenţa lui Andrei Sabin. Vom filma totul, cum se spune, „pe viu".

— În sfîrşit, după cele două filme realizate aproape în întregime pe platou, o ieşire în decoruri exterioare...

— Cît mai largă! Planul doi va trebui să joace aici un rol important. Voi avea grijă întotdeauna ca personajul filmat să se proiecteze pe un fundal animat, dinamic, faţă de care eroul să-şi definească poziţia. E o chestiune de caracterizare, de comentare cinematografică.

— Iată deci o concepţie.

— Mai degrabă o atitudine faţă de materialul literar, o intenţie, dacă vreţi. Dar nu „preconcepţie".

— Aveţi şi alte intenţii de acest fel?

— O dorinţă. Să reuşim să dăm spectatorului posibilitatea unei acomodări fireşti, neforţate cu întîmplările, cu oamenii. De aceea, vom evita artificiile care îngreunează perceperea. Ne dorim, eu şi întreaga echipă, un film simplu în care să nu se simtă efortul creaţiei. Ci doar rezultatul ei.

ecranizări



romînești

În istoria dezvoltării cinematografiei, apare din cînd în cînd falsa dispută dintre partizanii scenariului bazat pe o operă literară și cei care susțin necesitatea ca filmul să se elibereze definitiv de literatură ca de o tutelă umilitoare. Povestirea cinematografică, spun ei, trebuie să fie concepută anume pentru filmul care se realizează și să aibă caracterul de unicitate. Scenariul nu e ca piesa de teatru care poate fi pusă în scenă de mai mulți regizori, în diverse moduri și după felurite formule.

Argumentele fiecărei poziții sînt în același timp adevărate și false.

Este perfect adevărat, de pildă, că scenariile lui Charlie Chaplin sau ale suedezului Ingmar Bergman, concepute sau scrise în cea mai mare parte de ei înșiși, n-au fost și nici nu vor fi reluate de vreun alt realizator.

Dar nu e mai puțin adevărat că povestirea lui Dostoievski „Nopți albe", care poate fi considerată și ca un excelent scenariu de film, a prilejuit două opere cinematografice de valoare, realizate de Ivan Pîriev și de Luchino Visconti, fiecare rămînînd totodată fidel spiritului operei literare, dar și stilului său personal.

Soluția a stat și va sta întotdeauna în mîna regizorului care se poate dovedi un corect ilustrator al operei ecranizate sau un recreator al ei cu mijloacele artei filmului. *Mantaua* lui Alexei Batalov sau *Hamlet* al lui Laurence Olivier reprezintă perfecte corespondențe cinematografice ale operelor literare inițiale. Dar, în același timp, Fleming cu *Pe aripile vîntului* și King Vidor cu *Război și pace* au dat tipul de onestă și mediocră retranspunere căreia îi lipsește amprenta personalității artistice a realizatorului.

Pentru spectatorul care vede *Al 41-lea* de Ciuhrai sau *La Dolce Vita* al lui Fellini, problema dacă ele pleacă sau nu de la opere literare este secundară. Calitatea filmelor anulează falsa dispută.

Cînd filmul reușește să aibă o certă individualitate artistică, el este considerat în unitatea lui organică și nu în legătură cu sursa de inspirație anecdoticei. S-a ajuns chiar ca anumiți realizatori, cum ar fi Tarkovski ori Antonioni, să fie socotiți adevărați poeți sau romancieri care, în loc să se exprime prin scris, se exprimă prin intermediul aparatului de filmare, devenit la fel de sensibil și capabil de a transmite idei și nuanțe ca orice altă unealtă de creație artistică.

La noi cel mai solicitat scriitor a fost I.L. Caragiale, de la nuvela „Păcat", ecranizată, în 1924, de Jean Mihail și pînă la „Telegrame" care a însemnat pentru dramaturgul Mircea Ștefănescu și pentru regizorii Naghi—Miheles punctul de plecare al unei comedii în stil caragialesc.

Aparent, nimic mai ușor pentru filmul romînesc decît să se adreseze acestui scriitor a cărui operă e atît de populară. În plus, există o pleiadă întreagă de actori de teatru care, decenii de-a rîndul, au făcut să retrăiască personajele comediilor și Momentelor sale, după cum există încă vie tradiția indicațiilor și a punctului de vedere al autorului asupra tipurilor și a situațiilor pe care le-a creat.

Adevărul este însă că prin însuși stilul său atît de precis și de original acest scriitor creează unele dificultăți în găsirea corespondențelor filmice, ca și Sadoveanu de pildă. Ei prezintă permanent riscul pentru regizor de a se menține numai în limita narațiunii, sau dacă se încearcă găsirea unor corespondențe de stil, ca în cazul lui Caragiale, să se rețină numai o anumită mecanică a efectelor de comedie.

Jean Georgescu, mi se pare, a făcut cel mai mult în sensul găsirii unui limbaj cinematografic care, depărtîndu-se de ilustrarea onestă, să parvină la o remodelare a materialului în funcție de mijloacele de expresie ale noii arte. Ne referim în special la ecranizarea „Nopții furtunoase" realizată cu două decenii în urmă.

Colea Răutu în „Desfășurarea" (Paul Călinescu, 1954)



Transpunînd pe ecran nuvela lui Slavici „Moara cu noroc", regizorul Victor Iliu a dovedit nu numai o precisă intuiție în alegerea materialului celui mai bun și mai realizat film al său, dar și siguranță în ocolirea oricărui procedeu sau modalitate artistică facilă.

Pe aceeași linie a unui realism viguros se înscrie și filmul lui Mircea Drăgan, *Setea*. Înclinat către filme epice, Mircea Drăgan a găsit în paginile romanului lui Titus Popovici un excelent material pentru filmul pe care l-a realizat cu o mînă sigură, atît în ceea ce privește fresca socială cît și conturarea unor caractere puternice. Dramatismul intens al povestirii se îmbină cu urmărirea minuțioasă a comportamentului fiecărui personaj al filmului.

Filmul *Desfășurarea*, al regizorului Paul Călinescu, reprezintă o valoroasă retranspunere cinematografică a nuvelei cu același nume de Marin Preda. Filmul se evidențiază prin narațiune concisă și printr-o valoroasă realizare actoricească. Debutant în acest film, Colea Răutu a izbutit să creeze unul din primele personaje viabile, de mare autenticitate, în filmul romînesc.

Moara cu noroc, *Setea* și *Desfășurarea*, cele mai izbutite ecranizări de pînă acum, sînt poate doar un prim pas al apropierii dintre carte și ecran. Dacă în cei 50 de ani de existență, filmul romînesc s-a adresat adeseori literaturii, nu totdeauna au fost alese din opera unui scriitor lucrările sale cele mai reprezentative. „Baltagul" lui Mihail Sadoveanu, „Ion" și „Răscoala", marile romane ale lui Rebreanu, nu au fost incluse peisajului filmului romînesc. Promisiuni de apropiere de universul lui Sadoveanu și al lui Rebreanu le reprezintă filmele în pregătire *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea spînzuraților*.

Etapa parcursă pînă acum și realizările existente reprezintă cert o experiență utilă dezvoltării cinematografiei noastre.

Marius TEODORESCU

G.Barton în „Moara cu noroc" (Victor Iliu, 1956)



Radu Beligan în „O noapte furtunoasă" (Jean Georgescu, 1942)





Teri Torday, elevă la Școala de artă dramatică și cinematografie din Budapesta, a debutat ca protagonistă a filmului O duminică ploioasă în regia experimentatului Martin Keleti. Debutul a fost remarcat de presa cinematografică maghiară ca deosebit de promițător.



Iată imaginea unuia dintre eroii operei de debut a regizorului Pier Paolo Pasolini: Accattone. Alături de Mama Roma și mai ales de episodul Ospățul, pentru care scriitorul și cineastul progresist a fost condamnat de justiția burgheză, Pasolini realizează un tablou dramatic al Italiei de azi.



Studiourile americane pregătesc o nouă și spectaculoasă superproducție: Căderea imperiului roman (regia Anthony Mann).

Producătorii și-au asigurat în distribuție nume răsunătoare: Sophia Loren, Mel Ferrer, James Mason.



Ecranizarea cunoscutului roman „Tutunul" de Dimităr Dimov, datorată regizorului Nikolai Korabov, se bucură de o distribuție cuprinzînd valoroși interpreți ai scenei bulgare. Fotografia noastră prezintă pe Nevena Kokanova în rolul Irinei și Wolfgang Langhof (von Haier) într-un moment din importanta realizare prezentată cu succes pe ecranele R.P. Bulgare



Actrița Sophie M'Bali, interpretă a filmului Konga Yo. Ea apare în acest film alături de Nicole Courcel, cunoscută spectatorilor noștri din Tata, mama, bona și eu, precum și din Omul trece prin zid.



Fernandel a călcat regulile de circulație? Nicidecum. E vorba de unul din noile sale filme, în care popularul actor de comedie joacă rolul unui șofer de autocamion.

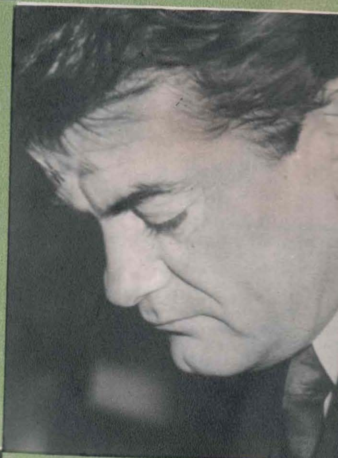


Foto Dan GRIGORESCU

Pentru cît timp, nu se știe, Jean Marais a părăsit spada și veșmintele cavalerești pentru impermeabilul gri al unui personaj misterios din Onorabilul Stanislas, în regia lui Jean-Charles Dudrumet, o comedie polițistă.

Jean Marais pare satisfăcut de noul său rol. „Am o slăbiciune pentru filmele de epocă, dar și comediile polițiste mă atrag. De data aceasta voi avea șansa de a o reîntîlni pe Geneviève Page cu care am realizat în 1957 O dragoste de buzunar".

Soraya, fosta împărăteasă a Iranului, divorțată de șahul „Tronului păunului" fiindcă nu i-a dăruit nici un moștenitor, e pe cale să devină „vedetă" a filmului italian.

În legătură cu lansarea noii vedete, marea actriță franceză Michèle Morgan, a spus cu prilejul unui interviu:

— Ce cred despre Soraya? O afacere bună pentru domnul producător. Dacă după aceea reușește să și joace, cu atît mai bine pentru ea. Dar credeți că Soraya va avea nevoie de platou ca să devină actriță?





Din fotografia aceasta zîmbește trist una din cele mai mari tragediene ale ecranului, gloria Hollywoodului, celebra actriță Bette Davis. Imaginea pe care o aveți în față a fost luată de un reporter american la banchetul inaugural al unui nou restaurant din Hollywood, unde au fost invitați veterani ai filmului.

cinema

SECVENȚE

IRINA PETRESCU și FLORIN PIERSIC

în vizită la cinema

Te asigurăm, cititorule, că nu e de loc ușor să obții o întîlnire cu Irina Petrescu. E la fel de greu să-l întîlnești pe Florin Piersic... O convorbire cu amîndoi e o performanță rară... Spectacole, repetiții, vizionări de filme și — bineînțeles — reporteri. Irina e studentă în anul IV al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale". Florin este actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale". În cîteva seri din săptămînă pe scena sălii de teatru a institutului, adevărat teatru de buzunar, Irina îmbracă veșmîntul alb al Ifigeniei (în „Ifigenia în Aulida" de Euripide). În cîteva seri ale săptămînii, Florin e Orfeu (în „Orfeu în infern" de Tennessee Williams).

Și așa, într-una din serile trecute, Ifigenia și Orfeu au trecut pragul redacției noastre. La început oaspeții au fost destul de timizi. Se așteptau la un interviu cu date complicate, la o listă copioasă de întrebări.

— Care sînt întrebările la care trebuie să răspundem?

Li s-a înmînat o filă de hîrtie. Nescrisă... Am vrut să încercăm o mică abatere de la ritualul obișnuit. Am preferat o discuție tinerească, cu păreri exprimate decis, adesea contradictorii, cu „aprinderi" și cu concluzii formulate firesc, cu glas tare. S-a vorbit cu precădere despre film și eroii noștri au căutat să ne convingă stăruitor că totul a fost obișnuit în „cariera" lor, că drumul spre împlinire al unui tînăr talentat este, în țara noastră, limpede, că i se oferă condiții prielnice pentru afirmare...

FLORIN (ridicîndu-se în picioare și străbătînd cu pași mari încăperea): — Debutul meu? Simplu: Eram student în anul *IV la IATC*. Jucam pe scena Institutului în „Peer Gynt". Cineva m-a văzut și i-a propus regizorului francez Louis Daquin, care filma cu o echipă romînă *Ciulinii Bărăganului*, să-mi încredințeze un rol. Ce nopți au urmat... Emoții și, mai ales repetiții pe texte imaginare... Pe urmă am filmat cuprins de o fericire pe care n-o încercasem niciodată. Lumina reflectoarelor, repetarea obsesivă, pînă la proba cea mai bună, a unor scene, oboseala dulce pe care mi-o dădea voluptatea muncii adevărate, totul m-a cucerit. Apoi, spre uimirea mea, am fost trimis la Cannes împreună cu delegația romînă la Festivalul internațional al filmului. Să vă spun...

Aici l-am „scos" din replică pe Florin. Am asediat-o cu cel puțin o duzină de întrebări pe Irina, care se socotea probabil ferită de orice „primejdii", ascunzîndu-se dincolo de garoafele albe, de o grație somnolentă, care împodobeau masa (de loc rotundă) în jurul căreia ne-am strîns.

IRINA: Eu n-am vrut să fac teatru ori cinema. M-a atras, din copilărie, arhitectura. Dar într-o zi, pe neașteptate, cineva mi-a propus nici mai mult, nici mai puțin decît să joc într-un film.

FLORIN: Cine era acel cineva?

IRINA: Regizorul Savel Știopul... Dar n-am jucat în filmul „descoperitorului" cum spuneți voi. Curînd după acest episod, Liviu Ciulei m-a distribuit în *Valurile Dunării*. A fost un rol greu, trebuia pentru prima oară în viață să fiu, temperamental, *altă* ființă, trebuia să-mi însușesc gesturile și atitudinile unui personaj total deosebit de mine. Rolul a presupus un studiu amănunțit, un efort spre concentrare, vizibil. Le-aș dori tuturor debutanților în filme să lucreze cu o echipă ca aceea care a realizat *Valurile Dunării*.

Irina Petrescu, al cărei chip se răsfață în paginile multor reviste ilustrate de la noi și de peste hotare, nu are nimic din surîsul „stelei" de cinema închipuit cu naivitate în copilărie. Nimic forțat în tot ceea ce face, modestă (fără



ostentația modestiei) și, mai ales, de o reală naturalețe. Dacă Irina e o stea, atunci e o stea calmă, cu o lumină de o delicată sobrietate. Pentru că, nu există tipul de actor în sine. Fiecare rol, oricît de mic ar fi, e un act de cultură, și artistul trebuie să fie un element dinamic, lucid, înarmat cu foarte bogate cunoștințe și cu o mereu sporită capacitate de interiorizare. Aflat într-un continuu proces de investigație cotidiană, el e mereu „documentat", pentru a-l putea înfățișa pe omul contemporan, înnobilat de mărețe aspirații. Irina este de părere că, uneori, tinerii noștri actori se limitează la o studiere superficială a partiturii încredințate și nu conlucrează creator cu scenariștii, regizorii și operatorii de film, deși, de multe ori, au posibilitatea s-o facă. E o legendă „tirania" regizorilor care refuză o idee bună numai de dragul de a nu perturba fabulația acțiunii, concepută inițial, cu alte linii de desfășurare.

IRINA: Cred că pe tînărul actor trebuie să-l caracterizeze o permanentă sete de a investiga noul, dorința de a realiza *mereu altceva*. Luptînd împotriva suficienței și a înfumurării, el își va păstra tinerețea.

REPORTERUL: Ce rol ai vrea să interpretezi?

IRINA: Aș vrea să fiu Otilia, în cazul în care s-ar ecraniza „Enigma Otiliei" de George Călinescu. E un rol complex, de o subtilă frumusețe.

FLORIN: Într-adevăr, tu semeni cu Otilia, tu poți fi Otilia. E foarte important ca noi să-i cunoaștem pe regizori, să-i înțelegem, să le mergem în întîmpinare. Dar e la fel de important ca și regizorii să ne cunoască. Să nu ne ofere numai un anume gen de roluri. Dacă, să zicem, joci un rol de sportiv, e matematic, sigur că în toate filmele de sport se va apela la tine!

REPORTERUL: În consecință, ce vrei să joci?

FLORIN: Un rol care *să semene cu mine!* Vreau mai mult entuziasm pe ecran, vreau un film în care să mă pot mișca firesc, *ca în viața obișnuită*, să rîd, să dansez, să cînt, să înot, să sparg lemne, să mă cert, să visez, să iubesc. Vreau situații simple, care să reconstituie viața, nu s-o trucheze! Oamenii să se recunoască pe ecran așa cum sînt.

Ar mai fi multe de spus despre impresia de neuitat pe care au produs-o asupra mea așii ecranului întîlniți la Cannes, realele învățăminte cu care m-am întors.

★

Tîrziu, în pragul nopții primăvăratice, după ce redactorii și-au închis caietele de însemnări, iar fotoreporterul Dan Grigorescu și-a strîns „jucăriile" și a plecat, i-am condus pe oaspeții noștri invitîndu-i să ne mai viziteze. Vrem ca întîlnirile revistei „Cinema" cu actorii să devină tradiționale.

Gheorghe TOMOZEI

cinema

CORES-PONDENȚE

Mosfilm

„Mosfilm"...Marea cetate cinematografică sovietică ce se înaltă pe Colinele Lenin e în plină activitate: echipe vin, echipe pleacă, pavilioanele se golesc ca peste o oră să se aprindă din nou semnalizarea

— Liniște, se filmează!

RĂZBOI ȘI PACE

Și liniștea se lasă solemnă... Doar într-un colț, unde cîțiva ingineri au ieșit „la o țigară", urmăream (vizual) o discuție aprinsă despre... filme, dar dintr-un unghi specific. Cerînd un „foc" mă așez lîngă ei, intru în vorbă și aflu amănunte interesante despre filmul Război și Pace în regia lui Serghei Bondarciuk. Numai că de această dată nu e vorba despre actori sau cadre de film, ci despre... macarale, acești uriași de oțel care vin în ajutorul operatorilor. Pentru filmarea scenelor de masă s-a realizat macaraua „OKG—62" instalată pe un camion „ZIL—164" cu alimentare electrică proprie. Lungimea brațului e de 9 metri; se poate filma de la o înălțime de 13 metri pînă la un metru și jumătate sub nivelul pămîntului. Complicata instalație este condusă de un singur mecanic.

Îi ascultam pe interlocutorii mei, cînd, deodată, văd apărînd pe fețele lor un zîmbet. Pe lîngă noi trecea grăbit actorul Vasili Merkuriev. Cred că Merkuriev este unul din cele mai populare figuri actoricești din Uniunea Sovietică. Talentul lui este multilateral: medicul din Zboară cocorii și academicianul din Prieteni credincioși, iată doar două roluri din zecile — foarte diferite — interpretate de-a lungul deceniilor. Prezența lui la „Mosfilm" e legată de noua comedie Halta, regizată de Boris Barnet. Cele cîteva cuvinte despre noul film mi-au fost relatate într-un ritm foarte alert: Merkuriev venise de la Leningrad doar pentru cîteva ore:

— Noul meu rol îmi aduce aminte de academicianul din Prietenii... De data aceasta am schimbat arhitectura pentru penel și ocup un loc în fotoliile Academiei de arte. În timpul concediului am hotărît să mă duc la țară. Întîlnirile cu oameni noi și foarte interesanți îmi schimbă unele vederi, mă fac să mă antrenez în muncă, să văd altfel cele ce mă înconjoară. Și totul este scăldat în mult rîs: uneori sarcastic, alteori bonom pentru că, nu trebuie să uitați, filmăm totuși o comedie... comică.

— Vă mai solicit un minut, tovarășe Merkuriev. (Știu că preferați dialogurile scurte în filme și în viață). Ce părere aveți despre comedie?

— În comedie, ca și în alte genuri, actorul trebuie să aducă semenilor săi bucurie, trebuie să știe precis ce vrea și ce afirmă. Eu sînt partizanul rolurilor scrise special pentru anumiți interpreți, mai ales cînd e vorba de comedie. La urma urmei au existat Pat și Patachon, care au trecut dintr-un film într-altul, spre bucuria milioanelor de spectatori.

N-am mai avut cînd să-i mulțumesc lui Vasili Merkuriev pentru acest interviu-fulger. A dispărut de lîngă noi ca într-un trucaj.

PĂDUREA RUSĂ

Cred că una din întrebările la care așteaptă un răspuns cît mai complet cititorii revistei „Cinema" este legată de filmele ce se turnează în prezent la „Mosfilm". Vladimir Surin, directorul general al studioului vă împărtășește — prin intermediul meu — cîteva amănunte:

— Fără a intra în detalii, pentru că un film nu-l poți judeca decît după ce ai văzut cuvîntul „sfîrșit" apărînd pe ecran, vă voi prezenta cîteva titluri din planul nostru pe anul acesta. Una din temele noastre des abordate este trecutul revoluționar și înfățișarea chipului lui Lenin. După Baia, Serghei Iutkevici realizează un film consacrat lui Lenin, perioadei petrecute de el în Polonia.

Ecranizarea cunoscutelor opere ale literaturii sovietice continuă să atragă atît pe scenariști cît și pe regizori. Iată doar două exemple: după romanul lui Leonid Leonov se realizează Pădurea rusă; regizorul Grigori Roșal colaborează cu Galina Serebriakova la un film despre Karl Marx.

Iulia Solnțeva, realizatoarea cunoscutului film Povestea anilor înflăcărați transpune pe ecran unul din cele mai interesante scenarii ale regretatului Alexandr Dovjenko, Desna cea fermecată. Regizorul Vasili Ordînski și echipa lui turnează un film despre cei care au dat viață uriașelor zăcăminte de fier de la anomalia magnetică din Kursk. Filmul Colhozul „Zaria" — după cum arată și titlul — este închinat oamenilor care smulg pămîntului cît mai multe bogății. Regia

DESNA CEA FERMECATĂ

este semnată de Alexei Saltikov pe care spectatorii și-l amintesc poate ca realizator al filmului Prietenul meu Kolka.

În încheiere, aș vrea să mai amintesc că sîntem într-o fază destul de avansată cu filmul Vii și morți după romanul lui Konstanțin Simonov. Se lucrează intens la coproducțiile pe care le realizăm împreună cu cineaștii italieni și cubanezi.

Vladimir Surin ne-a împărtășit doar cîteva din noutățile de la studioul „Mosfilm". Aș vrea să mai relatez alte cîteva știri din viața trepidantă a studioului.

— *Regizorul Edmund Keosian, realizatorul filmului Svara, premiat la Festivalul internațional al filmelor pentru televiziune, va începe curînd să turneze un lung metraj artistic după povestirea lui Vadim Kojevnikov Oameni puternici. Va fi un film închinat tineretului, formării caracterului, strînsei legături care există între generații.*

— *Binecunoscutul actor sovietic Mihail Ulianov interpretează în filmul Tăcerea unul din rolurile principale. Spre deosebire de toate rolurile avute pînă acum (amintiți-vă de Voluntarii, Casa în care locuiesc, Bătălie în marș), de această dată Ulianov ne apare în postura unui personaj negativ. După cum ne declara regizorul filmului, Basov, Ulianov va fi de această dată „de nerecunoscut". (Interlocutorul nostru avea în vedere caracterul noului său personaj.)*

La „Mosfilm" se turnează... Cetatea cinematografică e în plină activitate. Instantaneul surprins în rîndurile de mai sus în pavilioanele de pe colinele lui Lenin a fost doar o scurtă sclipire de „blitz" ce a luminat ritmul susținut de lucru, ritmul cinematografiei sovietice.

Al. STARK



Regizorul Serghei Bondarciuk deține în filmul pe care-l realizează după romanul lui Tolstoi rolul lui Pierre Bezuhov




Alexei Batalov în „Doamna cu cățelul"

Un erou al timpului nostru

Prin anul 1944, Lev Arnștam, regizorul filmului *Zoia*, își oprise alegerea pentru interpreții elevilor din clasa a opta (clasa Zoiei) și asupra unui băiețandru pe care profesorii școlii îl recomandau cu căldură. Băiatul acela care privea cam cu neîncredere spre aparatele de filmat se numea Alexei Batalov și a făcut figurație de film fără prea mare entuziasm. Deși se afla la vîrsta pasiunilor pentru aviație, filatelie și cinematograf, Alioșa nu se înfierbînta decît atunci cînd era vorba de teatru. Faptul părea firesc, căci tatăl, mama și fratele tatălui său erau legați prin munca lor de teatru.

Alexei visa să fie actor de teatru și a devenit actor de teatru.

Scena însă nu-i dă satisfacțiile așteptate. De asta avea să-și dea seama mai bine în 1954 (exact la 10 ani de la debutul său cinematografic acoperit de indiferență) cînd regizorul Iosif Heifiț (care-i urmărise multă vreme activitatea scenică) îl cheamă să interpreteze un rol în filmul *Marea familie* (realizat după cunoscutul roman „Neamul Jurbinilor").

DE LA BUNIC LA NEPOT

Cinematografia sovietică a găsit în Alexei Batalov pe unul din acei actori de mare clasă la care mijloacele artistice încetează de a mai fi mijloace profesionale. Heifiț a știut de la bun început să folosească în filmele sale patetismul sobru al lui Batalov, faptul că micromimica acestuia rezistă la o extremă apropiere a aparatului de filmat. De aceea în *Cazul Rumeanțev*, regizorul îi filmează în mod frecvent ochii de aproape. Tot așa mișcarea sau nemișcarea liniilor de pe fața actorului dezvăluie în acest film frămîntările interioare ale unui personaj complex, un ins aparent grosolan și neprietenos, care în realitate este un minunat om sovietic și în care trăiesc sentimente generoase. Aceleași calități i le va fructifica Mark Donskoi în filmul *Mama*. Astfel, la o distanță de trei decenii, Alexei Batalov se întîlnește pe ecran cu bunicul său, Nikolai Batalov. (Nikolai Batalov l-a interpretat pe Pavel Vlasov în filmul *Mama* al lui Vsevolod Pudovkin, rol reluat de nepotul său Alexei Batalov).

Cine nu și-l amintește cu emoție pe Boris din *Zboară cocorii*? Rolul e mic; un tînăr întîlnește o fată, pleacă pe front și moare, dar Batalov face din el o creație de zile mari, un adevărat recital de mijloace artistice moderne. De asemenea în rolul de compoziție și adîncime psihologică al unui tînăr chirurg sovietic (*Omul meu drag* — regia Heifiț) care devine pentru Batalov prilejul realizării unui autentic portret de comunist. Heifiț folosește și aici filmările de aproape, ochii și liniile obrazului lui Batalov fiind explorate de lentila aparatului de filmat cu minuțiozitatea unui portretist.

UN CUPLU MEMORABIL: BATALOV ȘI BÎKOV

Îndrăgostit de acum pînă la pasiune de cinematograf, Batalov își încearcă puterile în regia de film. Debutul de regizor îi aduce chiar de la început o strălucire egală cu aceea de interpret, căci „Mantaua" lui Gogol devine în regia lui Batalov cel mai gogolian film realizat pînă azi. „Noi toți am pornit de la „Mantaua" lui Gogol", scria Dostoievski, iar Herțen califica această scurtă nuvelă drept o „operă gigantică". Fidel operei marelui clasic, filmul lui Batalov este asemenea țipătului unui om sugrumat. Drama ființei aceleia „de nimeni ocrotită, nimănui dragă, de care nu se interesa nimeni", „omul frate" Akaki Akakievici Bașmacikin, se ridică la dimensiuni generalizatoare pentru o întreagă epocă socială. Batalov a încercat să dea expresie cinematografică chiar și la ceea ce a vrut să spună și nu a spus Gogol la vremea sa. Gîndirea artistică a regizorului a reușit în felul acesta să se constituie în timp și spațiu ca o adevărată prelungire a gîndirii artistice gogoliene. Cert este însă pentru spectatorul avizat că fără a diminua cu nimic remarcabila interpretare a lui Roland Bîkov, experiența actoricească a lui Alexei Batalov se simte totuși adeseori și în acest film în care nu apare decît cu semnătura pe generic.

DIN NOU PE ECRAN

Heifiț i se adresează din nou lui Batalov, solicitîndu-l pentru rolul principal din filmul *Doamna cu cățelul*, inspirat după nuvela cu același nume a lui A.P. Cehov. Frumusețea omenească strivită de tirania și convenționalismul birocratic burghez este leitmotivul filmului în care Alexei Batalov și Ia Savina ne poartă în lumea dramelor cehoviene. Interpretarea sobră a lui Batalov, în care fiecare gest sau frîntură de gest își are semnificația sa precisă, l-a adus pe actor la realizarea unui personaj de o mare bogăție sufletească consumată undeva în adîncul ființei sale, unul din acei eroi des întîlniți în opera lui Cehov și care par a spune prin fiecare vorbă a lor: „ce tristă este viața noastră, domnilor!"

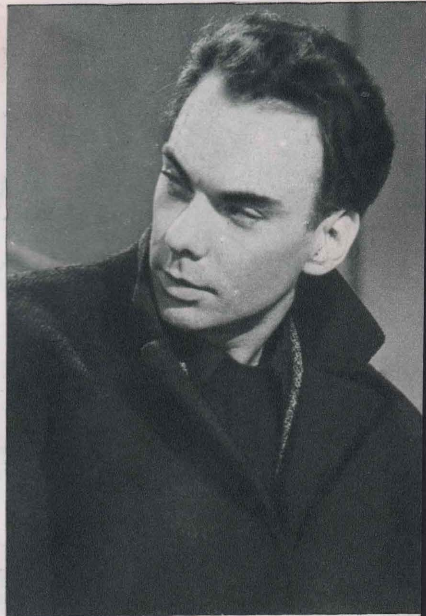
Despre Alexei Batalov se scrie în general că fiecare rol i-a venit pe măsură. Și totuși, poate niciodată nu s-a realizat mai puternic decît în filmul lui Mihail Romm *Nouă zile dintr-un an*. Rolul unui intelectual tipic epocii contemporane, jucat de un actor al cărui talent este dublat de o inteligență sclipitoare, trebuia să fie memorabil și a fost. Batalov e interiorizat la maximum într-un rol de dramă care se apropie undeva de substanța tragică a eroilor antici ce-și înfruntă cu bărbăție destinul. Oare nu s-ar putea face o analogie între eroii prometeici și savantul atomist sovietic care cu prețul vieții smulge materiei tainele, pentru a le da oamenilor focul nuclear?

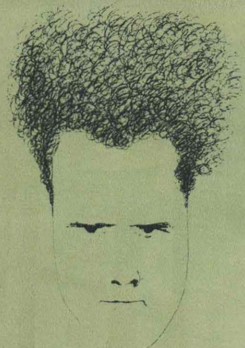
★

La ce lucrează în momentul de față Batalov? Corespondentul nostru de la Moscova ne relata într-o scrisoare că Alexei Batalov va termina de ecranizat în acest an basmul pe care l-a îndrăgit în copilărie, „Trei grăsuni" de Iuri Oleșa. Celălalt proiect, mai temerar, se referă la ecranizarea nuvelei „Un erou al timpului nostru" de Lermontov.

Atanasie TOMA

În „Nouă zile dintr-un an"





desen de J. PERAHIM

EISENSTEIN un enciclopedist

Camera de lucru a lui Eisenstein, casă în care strînsese atîtea obiecte de artă și cunoaștere, clasa lui de la Institutul pentru cinematografie, unde conlucra cu studenții, studioul unde realiza filmele, constituiau o lume, un univers în care se adunau cele mai înalte, mai inspiratoare cuceriri ale gîndirii, artei și științei omenești, spre a fi puse în slujba comunismului.

Este impresionant să urmărești în filmele și scrierile lui Eisenstein, în lecțiile de regie și în desenele sale, vasta gamă de preocupări și cunoștințe, strădania lui intelectuală, de adevărat enciclopedist. Din cîtă cunoaștere, gîndire și trăire intensă s-au născut capodoperele sale *Crucișătorul Potemkin*, *Alexandru Nevski*, *Ivan cel Groaznic* sau filmul despre Mexic!

Pentru Eisenstein, pietrele din locurile pe unde au trăit și luptat Alexandru Nevski sau Ivan cel Groaznic, arhitectura catedralei de la Spas-Nereditța, construită în 1198, frescele înnegrite de vreme, lacul Pleșceievo, cascada de trepte a portului Odesei, unde în 1905 s-au dat lupte revoluționare, crucișătorul Potemkin sau vestigiile Leningradului nu rămîneau simple piese de muzeu, ci prindeau glas și inspirau artistului nebănuite imagini, așa cum îi inspirau expresiile vii de pe chipul unui copil sau aerul meditativ ori preocupat al unui matur.

Artistul acesta complet, tip de *uomo universale* al epocii comuniste, a folosit mult și din contactul cu diferitele arte, de la pictură la muzică și de la poezie la arhitectură. Începînd cu studii de matematică (voia să se facă inginer), învățînd apoi limba japoneză (a cărei scriere picturală i-a scormonit imaginația), trecînd prin lumea teatrului și specializîndu-se în arta filmului, Serghei Mihailovici Eisenstein a cunoscut de asemenea muzica și pictura. Picturalitatea unor imagini din filmele lui Eisenstein se datorește unui studiu aprofundat al compoziției și țesăturii de lumini și umbre, a mișcării atmosferice și omenești din creațiile unor mari pictori. (Și la clasă analiza deseori cu studenții știința compozițională a unor maeștri ai picturii).

Desenele lui Eisenstein expuse la București, unele înfățișînd personaje din filmele sale, schițe ale cetăților, orașelor și interioarelor sau ale luptelor și procesiunilor din celebrele-i filme istorice, altele luate din viața contemporană, ne-au familiarizat cu metoda sa de lucru. Eisenstein precizа pînă în amănunt tipologia personajelor din film, gesturile și mișcările lor, machiajul și costumele, și — mai mult decît atîta — desena el însuși secvențele și unghiurile de filmare. Cum singur mărturisea: „fără a vedea personajele mișcîndu-se și acționînd, fără a vedea mizanscenele este cu neputință să le notezi pe hîrtie. Ele îmi apar în continuă mișcare în fața ochilor... și astfel se nasc desenele mele. Acestea nu sînt ilustrații la scenariu... cîteodată ele exprimă esența simțămîntului pe care scena respectivă trebuie să-l trezească, și mai adesea — căutări". Regizorul își mai numește desenele „note stenografice picturale". Și într-adevăr, fie că-l înfățișează pe Daumier ori pe Ibsen, un acrobat sau o pereche de balerini, diferite tipuri caracteristice din lumea occidentală pe unde a călătorit și a încercat să lucreze (Paris — 1930, Statele Unite și Mexic — 1931—1932, etc.) regizorul privea cu simpatie oamenii din popor și cu spirit satiric pe exploatatori: Eisenstein surprindea și reda totul în mișcare, cu ochi de cineast. Liniile lui, deosebit de sensibile, reușeau prin cîteva trăsături și contururi să sugereze expresia oamenilor și mișcarea lor. Din cîteva linii sumare — din asemenea prescurtări „stenografice" — Eisenstein îți descoperă suferințele de pe chipurile unor tineri mexicani exploatați sau, dimpotrivă, măreția, demnitatea, umorul din atitudinile eroilor poporului rus, de la Ivan cel Groaznic și Alexandru Nevski la acea pereche tipică de viteji, Gavrilo și Buslai. Și mulțimile erau redate tot dinamic, în desenele-stenograme, pline de gînd și emoție.

Desenele expuse la București ne-au dezvăluit încă un aspect caracteristic al metodei de creație folosite de unul dintre cei mai reprezentativi creatori ai filmului contemporan.





Petru COMARNESCU



Hagop Arakelian — unul dintre maeștrii machiajului cinematografic

In fotografiile de jos Dumont-tatăl și Dumont-fiul în interpretarea lui Bourvil și a... artei de machior a lui Arakelian

— pe atunci debutante — Brigitte Bardot (primele filme în regia lui Vadim: *Și dumnezeu a creat femeia* etc.), Jean Seberg ori Maria Schell. Ultima, o fetiță blondă, timidă, s-a apropiat odată de masa mea de machiaj: „— Ce frumoasă trusă! De unde o aveți?" — „Mi-a dăruit-o Michèle Morgan. Cînd ai să fii și tu o mare actriță ai să ai una la fel". Nu știam încă ce talent deosebit se ascunde sub chipul acestei fetițe sfioase, zguduitoarea Gervaise de mai apoi. Să mai adaug listei actori ca Orson Welles, de Sica, Marlon Brando, David Niven, Jean Marais?

— În *La belle et la bête* Jean Marais v-a prilejuit, după cum știm, o strălucită reușită.

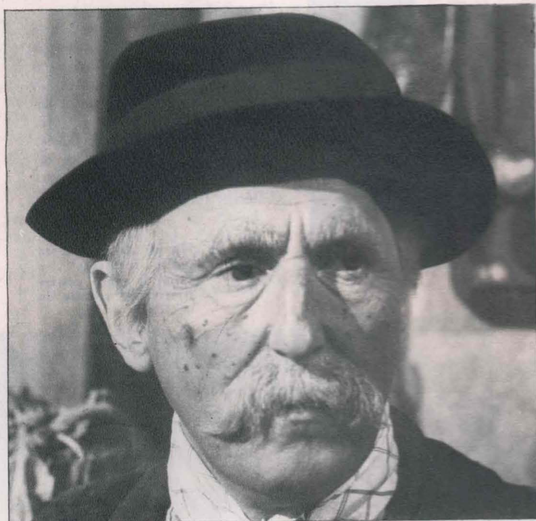
— Da. Cocteau m-a chemat într-o zi și mi-a spus: „Ara, fără tine nu pot realiza filmul". Îmi încredința materialul, eu însumi, autorul măștii am avut un moment de groază. După premiera filmului *La belle et la bête* un critic susținea că „Arakelian a izbutit mai bine decît Cocteau". Colegii de la Hollywood — foarte pricepuți machiori — mi-au studiat filmul la masa de montaj. Realizasem lucrul cel mai greu din cariera mea cinematografică.

— Lucrați și în teatru?

— Timp de 15 ani am machiat-o pentru scenă pe Edwige Feuillère, apoi pe compatrioata dumneavoastră, Elvira Popescu. Acum doi ani am realizat pentru televiziunea din Baden-Baden capetele de compoziție din *Rinocerii* de Eugen Ionesco.

— În decursul anilor a evoluat mult machiajul?

dincolo de mască





Filmele noastre *Lupeni* și *Tudor* s-au bucurat de concursul unui experimentat machior francez *Hagop Arakelian*, căruia cinematografia mondială îi datorează peste 170 de pelicule realizate în multe țări. Vi-l amintiți pe Pierre Mondy în *Lupii la stînă*? Încercați să-l asemănați cu celebrul împărat, energic și ambițios, Napoleon din *Austerlitz*-ul lui Abel Gance. Miracolul transformării e legat de arta machiorului Arakelian. Ca și chipurile — atît de diferite ale actorului Bourvil în dublul rol, tatăl și fiul, din *Tot aurul din lume*, în regia lui René Clair.

— Cu René Clair ați avut o colaborare susținută?

— Am lucrat mai toate filmele sale de început: *Sub acoperișurile Parisului*, *Parisul care doarme*, *A noastră e libertatea* etc. E un excelent regizor și prieten. Aș dori să pot realiza în Romînia un film alături de el.

— Cu ce actori și regizori cunoscuți ați mai colaborat?

— Ar fi mai simplu să vi-i spun pe cei cu care nu am lucrat. În 30 de ani de activitate am machiat actrițe ca Danielle Darrieux, Myrna Loy, Olivia de Havilland, Edwige Feuillère sau

machiajul lui Jean Marais pentru trei roluri diferite: frumosul prinț, păstorul și bestia înspăimîntătoare cu chip de leu și de om.

— A admis actorul o asemenea compoziție?

— Chiar el i-a solicitat-o regizorului. Jean Marais, care e și un bun desenator, m-a ajutat la conceperea măștii dificile.

Studiam cu atenție leii de la grădina zoologică. Am încercat zeci de mulaje în carton, apoi în stofă și tul. Docilul actor stătea zilnic cîte două ore la machiaj. Cînd am văzut

— De la masca în tușe groase, ostentative, ne apropiem de machiajul natural, asemănător celui folosit de femei, în oraș. Pentru filmul color, mai ales, sensibilitatea peliculei reclamă un desen delicat, discret, numai conturul ochilor și al buzelor. Pe actorii vîrstnici aproape nu-i machiem, ca să nu îndepărtăm ridurile naturale ce le dau expresivitate.

— Vă întoarceți la Paris?

— Pentru puțin timp. Sînt invitat apoi în Bulgaria pentru o școală de perfecționare a machiorilor.

A. M.



Shirley MacLaine: „NU VREAU SĂ FIU STEA DE-O ZI"

Descoperită acum zece ani ca actriță de comedie, Shirley MacLaine este astăzi una dintre puținele vedete mari ale Hollywoodului, interpretă valoroasă și a rolurilor de dramă. De curînd, la Londra, ea a răspuns unor întrebări adresate de revista „Films and Filming". Reproducem mai jos cîteva din răspunsurile actriței care ne-a vizitat anul trecut țara, cu ocazia premierei filmului *Apartamentul.*

— În sensul profesional al cuvîntului, aveți într-adevăr „două fețe"?

— Afirmația ar putea fi adevărată dacă personalitatea mea s-ar rezuma la personajele pe care le-am interpretat într-o serie de comedii. Judecînd după ele, ați putea crede că aceasta este singura mea față... Vă asigur că nu e adevărat. Nu se pot realiza prea multe lucruri din acele scenarii oferite de Hollywood, comedii ușoare, fără preocupări de subiect, simple spectacole distractive. Situația se schimbă, bineînțeles, atunci cînd e vorba de un subiect interesant și de un regizor ca Billy Wilder, cu care am realizat *Apartamentul.*

Un regizor care știe cu adevărat ce vrea are o influență uriașă asupra actorului. În ce mă privește, îmi place să încep lucrul fără nici un fel de gînduri preconcepute, iar pe platou să primesc o serie de sugestii de la regizor, ajungînd astfel la o rezultantă a gîndurilor lui cu ale mele și cu ale celorlalți actori...

Mi se pare important ca actorul să fie flexibil și suplu, capabil să se acomodeze cu temperamentul oricărui regizor. Există actori care spun: „Uite ce e, am cîștigat o mulțime de bani purtîndu-mă în felul meu; în felul acesta e obișnuită lumea să mă vadă, de aceea cumpără biletele, așa că lasă-mă să joc cum sînt învățat eu. Doar pentru mine au fost investiți banii". Multe vedete gîndesc în felul acesta. Eu nu.

Dacă un regizor ca Wilder, Wyler, Zinnemann sau Stevens ar vrea să ecranizeze cartea de telefoane aș fi în stare să accept. Pentru că mai important mi se pare cum gîndesc ei scenariul decît ceea ce este scris pe hîrtie.

— Din punctul de vedere al actorului, care considerați că sînt avantajele și dezavantajele sistemului contractului la Hollywood?

— Mai am de completat un an și de lucrat într-un film pentru Hal Wallis. Nu intenționez să mă mai angajez însă vreodată aici... Ca actor ești întotdeauna obligat să răspunzi față de directorii studioului. Dar aceștia sînt oameni de afaceri, nu creatori, și uneori mă întreb dacă ei cunosc — așa cum pretind cu emfază — într-adevăr „pulsul publicului". Acesta este însă sistemul de lucru la Hollywood și ești obligat să-l suporți atît cît poți.

— Există vreo cale pentru un actor tînăr de a ocoli sistemele uzuale ale contractelor?

— Hollywoodul, vedetele și agenții publicitari și-au creat fiecare „monstrul" lui. De multe ori, cînd o vedetă dispune de ea însăși și nu este legată printr-un contract, poate pretinde producătorului o sumă exorbitantă. Este discutabil însă dacă o vedetă distribuită într-un film prost poate atrage totuși publicul; publicul poate fi atras, desigur, de o vedetă într-un film bun, dar cred că și de un film bun, chiar cînd actorul e necunoscut.

Spectatorii devin tot mai mult critici. Nu mai e necesar să se mizeze atît de mult pe vedete.

Ceea ce mă nemulțumește mai mult în sistemul contractelor este lipsa de libertate. De obicei producătorii nu prea îngăduie afirmarea personalității actorului. Ei uită însă că libertatea îți este necesară tocmai pentru a realiza ceva bun și valoros din care ar avea de cîștigat nu numai arta, ci și producătorul...

— Care este părerea dv. despre cariera de „stea"?

— O „stea" poate avea certitudinea că e stea o singură zi. O săptămînă mai tîrziu publicul poate obosi. El nu se plictisește de pasta de dinți pentru că are nevoie de ea. Ceea ce nu este cazul cu o vedetă de film. Tocmai pentru acest motiv producătorul își rezervă dreptul de opțiune. Dacă persoana angajată prin contract nu mai este acceptată de public, el renunță cu ușurință la ea.



Două momente importante realizate de Shirley MacLaine în „Apartamentul"

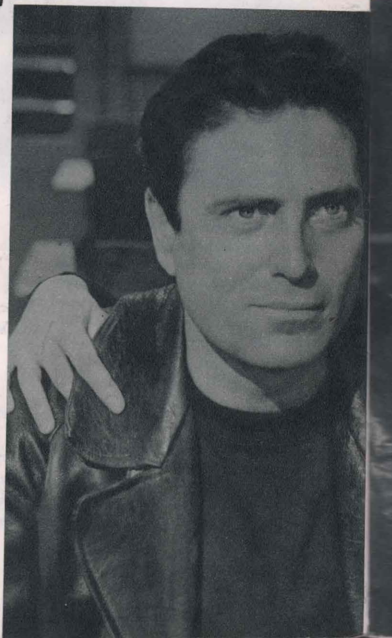




Simone Signoret

DRUMUL SPRE ÎNALTA ARTĂ

Există în jocul excelentei actrițe franceze Simone Signoret un contrast evident, brutal, între forța și calmul unor trăsături care pot să treacă drept sculptură vie și viața intensă a privirilor. Tot un contrast caracterizează și jocul actriței: aparenta imobilitate a figurii, impasibilitatea atitudinilor, liniștea gesturilor dezvăluie, de multe ori fără vreo tresărire, o fascinantă viață lăuntrică.



(1) Filmul „Drumul spre înalta societate" i-a prilejuit marii actrițe franceze o creație de neuitat



Existența exterioară a personajelor interpretate de Simone Signoret se reduce, de obicei, la foarte puține gesturi și acțiuni. Actrița nu este, ca Ana Magnani sau Giulietta Massina, o interpretă a marilor dezlănțuiri. Dar sub un echilibru aparent împins pînă aproape de rigiditate, ea rămîne, fără îndoială, o tragediană a sentimentelor profunde și complexe. De aceea jocul ei este atît de modern: laconismul în exprimare, simțul nuanței, explozia ideii în detaliul care apărea insignifiant, precizia, înrudesc stilul ei cu marile creații contemporane, din alte arte.

Cînd îți reamintești chipul Thérèsei Raquin, din filmul lui Marcel Carné, primul lucru care îți revine în minte este acea privire grea, lentă, încărcată de sensuri. Este privirea cu care, întorcînd încet capul, eroina cercetează prima oară bărbatul pe care-l va iubi. Privirea cu care, fără a spune un cuvînt, ea înfruntă și dezarmează mînia soțului. Aceeași privire care fixează stăruitor, prin geamul vitrinei, silueta șantajistului apărut pe neașteptate. Înainte de final, privirea aceasta urmărește, printre liniile jaluzelelor, catastrofa. Dar de fiecare dată expresia este alta, privirea spune altceva. O dilatare a pupilei, un tremur al genelor, o insesizabilă contractare a pleoapelor, descoperă, în fiecare din momentele interpretate, altă față a aceluiași univers psihologic.

Am văzut-o, la Arhivă, într-un film realizat la începutul carierei — *Casca de aur*, de Jacques Becker. Pe atunci, Simone Signoret nu poseda această artă rară a conciziunii. Frumusețea ei era mai exuberantă, în toate gesturile ei se citea plenitudinea tinereții. În unele cadre, operatorul a adunat cascade de lumină pentru a smulge chipului ei toată strălucirea acelei feminități împlinite pe care numai Auguste Renoir a știut s-o descrie în unele portrete. Ca și acestea, portretele cinematografice ale Simonei Signoret par să rîdă prin strălucirea întregului chip, prin reflexele părului și voioșia buzelor, chiar atunci cînd chipul este nemișcat. Dar în acest film, interpretarea actriței este mai puțin echilibrată, mai puțin sigură decît astăzi. Cîte o stridență, cîte un zîmbet stereotip dovedește încă lipsa de experiență. Desigur, este greu să faci aprecieri asupra evoluției interpretei fără a fi văzut toate filmele în care a jucat. Dar *Casca de aur* sugerează că Simone Signoret a început, poate, ca multe interprete, interesînd mai ales prin frumusețe, și abia mai tîrziu a descoperit „secretul" propriei sale personalități.

Ea ne apare astăzi ca o desăvîrșită interpretă a maturității, a gîndirii lucide, a forței și distincției sufletești. Tocmai prin aceste calități a obținut Simone Signoret premiul Oscar, unul dintre cele mai rîvnite premii cinematografice, pentru rolul jucat în filmul englez *Drumul spre înalta societate*. Alături de toate acele chipuri scînteietoare de tinerețe care populează reclamele și revistele cinematografice occidentale, de la Brigitte Bardot la Claudia Cardinale, nemișcarea stranie a Simonei Signoret apare ca o efigie a feminității superioare.

O actriță care nu strigă decît foarte rar și atunci impresionează nu atît strigătul ei, cît uluitoarea evoluție a stărilor de spirit descifrate în întreaga ei comportare; o actriță care plînge rar, cu lacrimi puține, o frumusețe de o înșelătoare răceală; o mare solistă, o interpretă desăvîrșită a monologurilor fără cuvinte. Cîteva dintre cele mai frumoase scene jucate pentru ecran i se datoresc în întregime: sînt scene în care e singură, nu face nimic sau aproape nimic, dar descoperă o inepuizabilă bogăție sufletească. De pildă, în *Drumul spre înalta societate* secvența în care eroina fumează singură sau cea a beției tăcute și singuratice de înainte de sinucidere. O privire curioasă, rece, puțin ironică, oprită îndelung asupra propriei imagini din oglindă, un rictus abia schițat al gurii echivalează cu o mută condamnare. Înainte de a se sinucide, eroina se privește, se judecă, se evaluează fără pic de autocompătimire, recunoscînd singură lipsa de sens a existenței sale. Simone Signoret aduce forță și în gestul supremei slăbiciuni, sinuciderea.

Poate că mai mult decît orice altă caracteristică, tocmai *forța* definește fondul afectiv al celor mai frumoase personaje create de actriță. În țăria Thérèsei Raquin, care poate privi cadavrul soțului fără să se trădeze cu nimic, în nemiloasa autoapreciere a eroinei din *Drumul spre înalta societate*, aduce suflul acelei forțe morale care explică lupta dîrză, de fiecare zi, a sute și mii de femei. Deși Simone Signoret nu a avut prilejul de a interpreta mari roluri eroice, expresia care definește cel mai bine talentul ei mi se pare a fi aceea de „feminitate eroică".

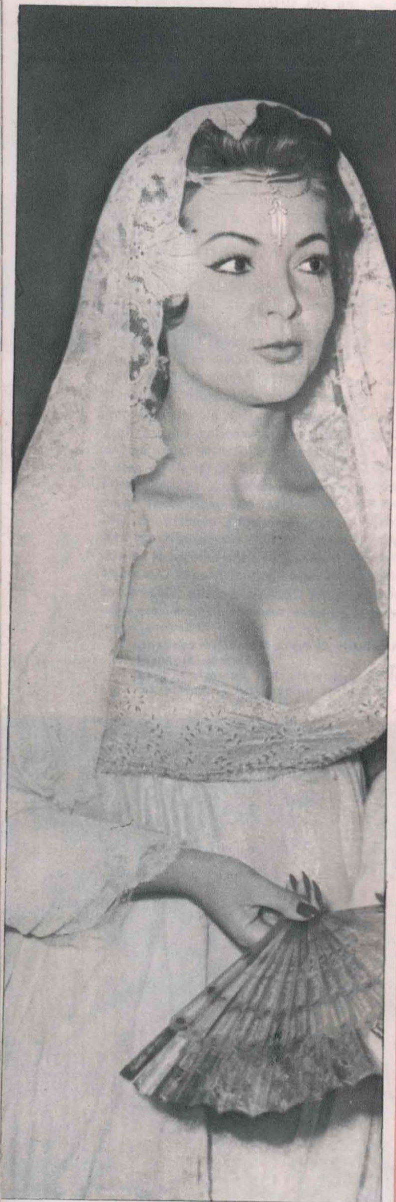
Ana Maria NARTI

(2) Thérèse Raquin este unul din rolurile de mare dramatism realizate de Simone Signoret

(3) Cu Yves Montand în filmul „Vrăjitoarele din Salem", realizat după piesa cu același nume a lui Arthur Miller







Cunoscută spectatorilor noştri din „Carmen de la Ronda", „Ultimul meu tango", actriţa Sara Montiel a terminat de curînd un nou film, intitulat „Rămîi cu mine". Fotografia pe care o vedeţi a surprins-o pe cunoscuta actriţă la Festivalul filmului de la Veneţia.

De ce aţi făcut cinema?

Iată ce răspund la ancheta cu acest titlu, organizată de revista franceză „Cinémonde" nr. 1451, cîţiva dintre cei mai reprezentativi regizori contemporani de film:

ROBERT BRESSON

(Franţa)

Realizator al filmelor: „Un condamnat la moarte a evadat", „Îngerii păcatului", „Procesul Jeannei d'Arc".

„Consider cinematograful nu numai ca un spectacol, ci ca o scriere, ca un poem. Vreau să filmez interiorul sufletului omenesc, mişcările lui subterane. Nu-mi închipui că filmul poate rămîne la infinit un mijloc de reproducere directă a realităţii, în loc de a fi un mijloc de expresie a ei. Spectatorul judecă opera. Artistul, de asemenea şi-o judecă. Atunci cînd ambele judecăţi se întîlnesc înseamnă că opera a fost înţeleasă. Ceea ce răspunde intenţiilor muncii noastre. Dacă nu putem ajunge întotdeauna la perfecţiune, să căutăm necontenit progresul artistic, avînd respect pentru mijloacele sale de expresie. În fond arta înseamnă multă dragoste."

LUIS BERLANGA

(Spania)

Realizator al filmelor: „Bun venit domnule Marshall", „Calabuig".

„Fac cinema pentru că iubesc acest meşteşug care-mi permite să mă exprim. Totdeauna am fost şocat de paralizia cinematografiei din ţara mea. Nu ştiu dacă ceea ce aduc eu e cu adevărat ceva nou, dar lucrez cu toată sinceritatea şi primirea pe care mi-o face publicul străin îmi dovedeşte că cinematografia spaniolă poate exista chiar şi peste hotare. Cu ultimul meu film, *Placido*, am vrut să demonstrez stupiditatea soluţiilor creştine propuse pentru vindecarea mizeriei societăţii. Nu credeţi că o asemenea problemă poate interesa pe toţi oamenii cinstiţi din lume? Cinematograful trebuie să fie o oglindă în care omul priveşte şi în faţa căreia reflectează."

MICHELANGELO ANTONIONI

(Italia)

Autor al filmelor: „Strigătul", „Aventura", „Noaptea", „Eclipsa". Neînţeleasă cu ani în urmă, „Aventura" a fost fluierată la Festivalul de la Cannes, pentru ca mai tîrziu să fie încununată de un mare premiu internaţional.

„Consider că acele fluierături mi-au fost utile. Spre deosebire de alţii, eu cred că festivalurile trebuie să slujească în acelaşi timp pentru lansarea filmelor deosebite, experimentale, cît şi pentru consacrarea producţiilor obişnuite, aşa-zis comerciale. Filmele mele nu sînt făcute pentru a înspăimînta publicul. Dar gustul publicului evoluează foarte repede şi nimeni nu se poate lăuda că îl cunoaşte bine. Sper că *Eclipsa* merge mai departe decît operele mele anterioare în studierea condiţiei umane. Deşi această condiţie nu e veselă, eu îmi păstrez încrederea în raţiunea umană."

LEOPOLD TORRE NILSON

(Argentina)

Autor al filmelor: „Casa îngerului", „Mîna în capcană".

„Filmul îmi îngăduie să impun viziunea mea despre lume, iar la festivaluri, concepţia mea despre cinema. În Argentina nu mi s-a acordat atenţie decît din clipa în care am primit premii în străinătate. Fac cinema pentru că este o armă dintre cele mai puternice, care poate ajuta lumea să se schimbe. Pentru aceasta trebuie ca artistul să se exprime liber, să încredinţeze ceea ce e mai bun în el publicului. Un film este o confesiune publică, de utilitate publică. Pentru ca opera să aibă eficienţă, trebuie să cobori în adîncul lucrurilor, să depăşeşti aparenţa lor: acesta e adevăratul realism. Spre deosebire de unii, eu cred că publicul e capabil să pătrundă însemnătatea profundă a unei povestiri, să sesizeze prezenţa discretă a artistului. Dacă realizatorul a simţit cu adevărat necesitatea operei sale, spectatorul, la rîndul său, îşi va însuşi această necesitate."

LUMET SIDNEY

(S U A.)

Autor al filmelor: „12 oameni mînioşi", „Lunga călătorie de o noapte".

„Ceea ce mă interesează este să pot îndrepta aparatul spre cineva şi să descopăr imensitatea pe care acel cineva o poartă în privire. Aparatul cinematografic, acest mecanism extraordinar, fabulos, este un ochi care ştie să facă vizibile emoţii aşa cum nici un alt mijloc de expresie nu e capabil să o facă. Cinematograful trebuie să utilizeze la maximum inteligenţa maşinii sale."

AGNÈS VARDA

Tînără regizoare franceză care, după o activitate în calitate de fotografă la Teatrul Naţional Popular şi de documentaristă, a realizat scurt metraje remarcabile, ca: „La pointe courte" ş.a., şi s-a impus apoi cu filmul artistic „Cléo de la 5 la 7"

„Nu mă mir prea mult că activitatea mea fotografică m-a condus spre cinema. Dar, atenţie! Nu vreau să mă las influenţată de tehnica fotografică şi fac totul pentru a evita cadrele „frumoase" şi rafinate care nu slujesc la nimic, imaginile savante. Consider că imaginea trebuie să ajute la înţelegerea intenţiilor regizorului, iar cadrajul să potenţeze acţiunea. Îmi place să-mi definesc filmele ca pe nişte „documentare subiective", aceasta pentru că dau mare importanţă creaţiilor care reflectă realitatea. O realitate în care spectatorul să găsească materia primă pentru o luare de atitudine, de conştiinţă".

cu prilejul premierei filmului „ȚARCUL"

Armand

GATTI

ne vorbește despre:

FUNCȚIILE CINEMATOGRAFULUI CONTEMPORAN

Întrebat de revista sovietică „Isskustvo Kino" ce părere are despre dramaturgia cinematografică contemporană și direcția ei de dezvoltare, scriitorul și cineastul Armand Gatti a răspuns, printre altele:

Dramaturgia cinematografică nu cedează locul său nimănui. Ea ocupă doar o nouă poziție, face — ca să zic așa — o manevră.

Este clar că noile tendințe ale cinematografului și televiziunii sînt strîns legate de acea tendință generală care generează dezvoltarea artei. Astăzi, cinematograful și teatrul urmăresc mai mult ca oricînd viața, tot ceea ce e nou în societate. Și acest lucru se reflectă nu numai în conținutul dramaturgiei cinematografice, ci și în căutările cineaștilor în vederea găsirii unor mijloace proprii exprimării ideilor contemporane.

Cîndva, prima locomotivă semăna foarte mult cu o diligență. O singură diferență. În loc de cai, locomotiva era pusă în mișcare de un motor care acționa cu carburanți. Locomotiva cu motor Diesel de astăzi nu are nimic comun cu străbunica ei. Aici este vorba de un salt calitativ.

Cinematograful însuși a fost la început un teatru mecanic. Cu timpul însă, cineaștii, descoperind funcțiile și posibilitățile imaginii pe peliculă, au pătruns tot mai mult în viață, și — găsind specificul artei filmului — se depărtează de teatru.

Tendințele contemporane în dezvoltarea cinematografului pot fi înțelese dacă avem în vedere esența cinematografului contemporan și funcțiile sale.

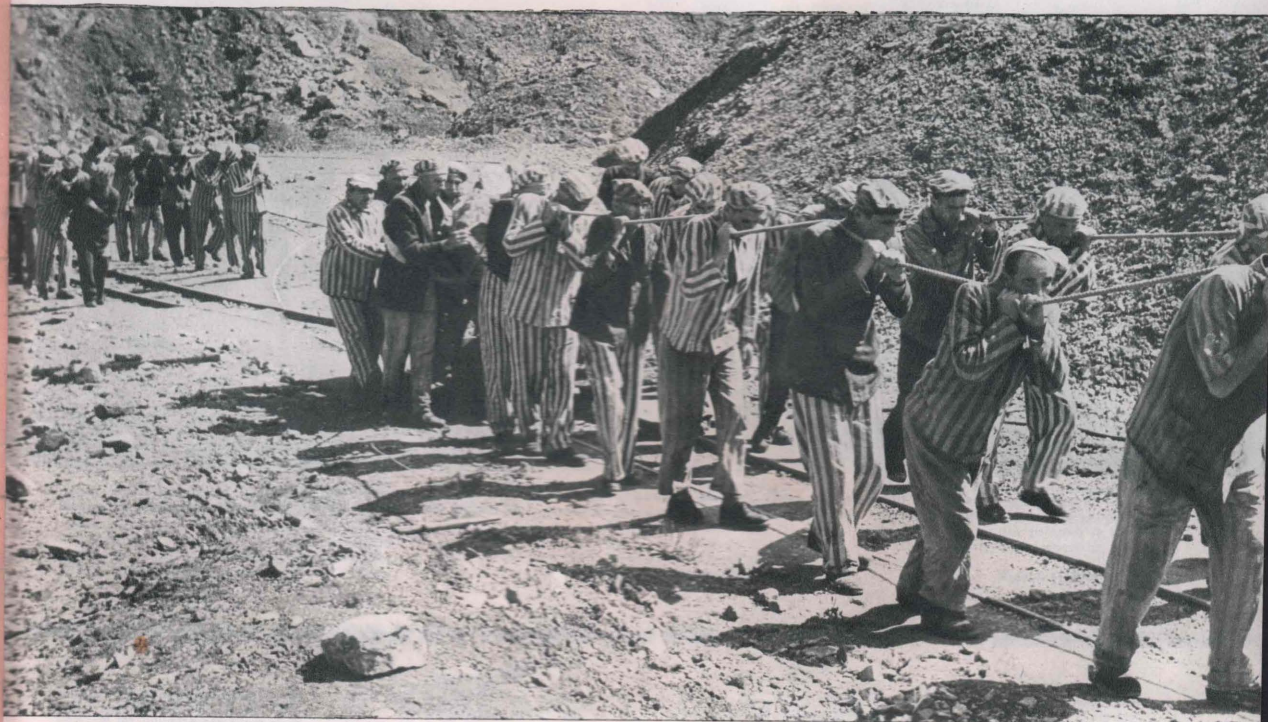
Filmul exprimă ideile și sentimentele artistului. Dar cui se adresează el? Nu poate fi decît un singur răspuns: celor mai largi pături ale societății. De aceea opera cinematografică trebuie să fie simplă, lesne de înțeles, spre deosebire de teatru, poezie, pictură care-și pot permite să se adreseze și unui cerc restrîns (cu toate că este evidentă și necesară strădiunța de a deveni cît mai accesibile).

Poporul are o altă concepție despre realitatea înconjurătoare, concepție cu totul opusă modului de gîndire al unui grup de bogătași. Cinematograful a căutat și continuă să caute mijloacele care să-l apropie de viziunea celor mulți asupra realității înconjurătoare.

Tendințele artiștilor și posibilitățile de percepere ale spectatorilor au început să se egaleze.

Nivelul de înțelegere al maselor largi a crescut. Acest lucru a cerut maturizarea cinematografului a cărui dezvoltare poate fi comparată cu creșterea omului. E drept, cîteodată el se mai întoarce la povești, dar cu siguranță că ele nu mai pot deveni hrana intelectuală de bază a omului deja matur.

Scenariștii trebuie să țină seama de schimbările survenite în viață și societate. Ei trebuie să renunțe — după părerea mea — la ecranizările romanelor și ale nuvelelor. Gîndurile și tendințele artistice ale scenaristului trebuie să corespundă spiritului vremii noastre. Eu socot că cei ce scriu pentru film trebuie să schimbe în sfîrșit condeiul cu camera de luat vederi. Cînd acest lucru se va produce, vom asista la nașterea unei generații calitativ noi de scriitori, care-și închină munca lor cinematografului.



Impresionantul convoi de deținuți din filmul lui Armand Gatti „Țarcul"

Publicist și scriitor cunoscut, francezul Gatti e „descoperit" ca regizor o dată cu prezentarea primului său film, Țarcul, la Cannes în 1960 (în afara competiției) și, cu un an mai tîrziu, la Festivalul internațional de la Moscova. Aici realizarea sa de debut întrunește aprecierile unanime ale participanților și juriului care îi acordă medalia de argint pentru „cea mai bună creație regizorală".

E o distincție ce se referă atît la expresivitatea limbajului cinematografic, sobru și realist, caracteristic Țarcului, cît și la umanismul mesajului său ce afirmă supraviețuirea demnității umane chiar și în condițiile cruntei terori fasciste.

Psihologia personajelor centrale ale filmului (doi deținuți dintr-un lagăr de exterminare, închiși de naziști o noapte, într-un țarc, cu scopul de a se ucide unul pe celălalt) e urmărită cu iscusință în secvențe de un dramatism remarcabil.



Încă de la filmul său de debut „Dincolo de brazi", dar mai ales în cele două următoare, „Setea" și „A fost prietenul meu", Flavia Buref și-a dovedit preferința pentru rolurile voluntare și dinamice. Fotografia ne-o înfățișează într-un studiu actoricesc

credeți-mă, e primăvară!

De vorbă cu Iurie Darie

L-am întîlnit pe actorul Iurie Darie. Era volubil. Un zîmbet vesel îi afișa buna dispoziție. Nu l-am întrebat nimic despre mobilul voiei sale bune. Mărturisesc însă că am făcut unele presupuneri. Poate un succes profesional, poate un frumos dar din partea soției, poate o snoavă cu haz spusă de copil...

Discuția noastră a început cu un răspuns la prima întrebare din chestionarul bibliografic: „vîrsta".

— 34 de ani... de cîteva zile. Dar mă simt mai tînăr decît oricînd.

Văzînd că nu mă contaminez de veselia lui, Iurie Darie a completat rîzînd:

— Nu e firesc? Doar e primăvară.

M-am uitat pe cer: nori. Trotuarul: umed.

Dar nu l-am contrazis.

— Credeți-mă, e primăvară. Precis e primăvară. Simt primăvara.

Și l-am crezut. Îi venea în ajutor calendarul. Această primăvară a anului 1963 înseamnă pentru Iurie Darie 34 de ani, 11 ani de teatru, 10 ani de la realizarea primului rol în cinematografie și numeroase succese. Absolvirea Institutului de cinematografie, roluri importante, mai întîi pe scena fostului Studio al actorului de film, apoi pe scena teatrului Nottara, succese în cinematografie, la televiziune.

Ștefan Vardia în „Nota 0 la purtare", Monserrat din piesa cu același nume, Ștefan Mareș în piesa „Secunda 58" sînt nu numai cîteva din rolurile îndrăgite de actor, ci și cîteva din succesele sale.

Încă din timpul Institutului de teatru, Iurie Darie și-a manifestat dragostea pentru arta ecranului. Așa că ultimii doi ani de studii i-a absolvit la Institutul de cinematografie care luase ființă atunci în Capitală.

Pentru că a fost primul rol în film, pentru că a fost un rol complex și interesant sau unul din puținele roluri

filme pentru televiziune

În lumea filmului se petrece de multă vreme un paradox. În timp ce cinematografele cu veche tradiție își schimbă „paravanul de miraje", abandonînd ecranul obișnuit pentru Kinopanoramă, Circoramă etc., în timp ce, pe marile ecrane, culoarea se combină cu sunetul în relief, pe micul ecran, de loc intimidat de existența filmului-gigant, își face cu dezinvoltură și impetuozitate apariția filmul de televiziune! De la început, el stabilește relații de intimitate cu spectatorul, „vizitîndu-l" acasă fără protocol și pregătiri speciale. O simplă declanșare de buton și camera din apartamentul cel mai obișnuit devine... sală de proiecție!

La noi există o producție de scurt metraje artistice și documentare — o producție foarte modestă, ca orice început — al cărei sumar e încă ușor de făcut. În ultimele luni, televiziunea și-a desfășurat activitatea în paralel în trei sectoare: *literatură clasică, folclor, comedie muzical-coregrafică*. „Oștașii" cu care a pornit ofensiva: regizori și operatori de film, făcînd aproape toți parte din aceeași promoție de absolvenți ai Institutului „I.L. Caragiale" și avînd astăzi, fiecare, un important stagiu de activitate la televiziune.

Sînt recente în memoria noastră festivitățile centenarului „I.L. Caragiale", de anul trecut. Televiziunea a fost prezentă la acest eveniment și prin două filme — ecranizările bine cunoscutelor schițe „Domnul Goe" și „Căldură mare". Domnului Goe nu-i era pentru prima oară hărăzită soarta de erou de film. Cu atît mai grea apărea sarcina echipei de televiziune care-l aborda pe Goe într-un fel de „remake", în care faptele inculpatului și ale nu mai puțin inculpatelor sale „educatoare" rămîneau cele devenite clasice. Narațiunea în sine nu mai putea, deci, constitui o atracție pentru spectator, care știe poate chiar pe de rost textul schițelor lui Caragiale. Alegerea personajelor, jocul acestora, ambianța, atmosfera și, mai ales, felul cum toate acestea se transcriau pe peliculă, într-un limbaj nou, de corespondență directă cu spectatorul, aveau să hotărască soarta versiunii de televiziune. Scene ca cea a discuției cu controlorul sau bîrfeala pe socoteala suratelor din tîrgușorul de provincie sînt redate cu fantezie, originalitate și bun gust (joc de umbre pentru prima, bandă de magnetofon mergînd foarte repede pentru a sublinia inepția conversației cucoanelor, apoi prim-planuri cu doamnele respective, epuizate... de atîta bîrfă!). Din păcate însă, filmul scade spre final. Ultima ispravă a lui Goe — semnalul de alarmă — e descrisă fără vervă, banal, lipsind acțiunea parcă de momentul culminant. Ce e drept, Goe — Șubovici încearcă o „reabilitare" ulterioară, mimînd cu umor, în post-genericul filmului, personajele ce au evoluat pe ecran. O idee foarte bună, care nu șterge însă impresia de nefinisat a scenei finale.

Celălalt film Caragiale — *Căldură mare*, lucrat de regizorul Ion Barna, este meritoriu prin felul în care descrie atmosfera epocii, „culoarea" Bucureștiului la vremea respectivă. Din păcate un ritm lent face filmul greu de urmărit.

Domnul Goe și *Căldură mare* au fost realizate de regizori cu „antecedente" în materie de film de televiziune. Lîngă echipa acestor „veterani", în realitate foarte tineri, iată și nume noi. Le vom găsi pe genericele filmelor *Izvoare fermecate* și *Nu zîmbiți, vă rog!* Cu sensibilitate și temperament, regizorul Ion Filip și operatorul Emil Hențiu transcriu pe peliculă o suită de dansuri populare romînești, filmate în decorurile naturale ale Muzeului satului *(Izvoare fermecate)*. Ritmul este aici o calitate esențială: dansurile, servite de dinamica montajului, devin mici poeme coregrafice.

În momentul de față, *Izvoare fermecate* este un film des solicitat de televiziunile din alte țări: el a „rulat" pe ecranele televizoarelor din Moscova, New York, Tokio, Varșovia, Helsinki, Cairo, Havana, Sofia, Pekin, Copenhaga, New Delhi etc...

După o vreme, aceeași echipă realizează filmul *Nu zîmbiți, vă rog!* Mircea Crișan care, în alt film al televiziunii, jucase rolul unui pompier ultrazelos *(Fumatul strict oprit)*, devine reporter cinematografic în goană după subiecte. Peripețiile reporterului — pretext amuzant și discret — servesc pentru a pune în valoare un cîntec popular de dragoste, o suită de dansuri moderne și un șlagăr interpretat de Margareta Pîslaru. În zece minute, un mic, dar de bun gust, spectacol de estradă. Remarcabil decorul: simplu, modern, jucîndu-și rolul cu finețe (arhitect Teodor Dinulescu).

Foarte recent a fost terminată comedia muzical-coregrafică *Cupidon et comp.* Realizatorul — regizorul Valeriu Lazarov — are la activul său cîteva filme reușite de televiziune *(Pe litoral mi-a rămas inima, Fumatul strict oprit, Plimbare cu avionul)*. Nedespărțit de coechipierul său — scenaristul Radu Anagnoste — el dezvăluie acum tainele companiei „Cupidon" într-un stil vioi, bogat în fantezie. Despre conținutul acestui film, deocamdată însă nici un cuvînt. Pînă după premiera pe ecranele televizoarelor. Totuși, cu indiscreția gazetarului, vă informăm că veți vedea în posturi cu totul originale trei actori de comedie: Dem. Rădulescu, Puiu Călinescu și Marian Hudac, că veți întîlni o tînără debutantă în film, Ioana Nicolau, că veți urmări un poetic dans în interpretarea Magdalenei Popa și a lui Gabriel Popescu, alături de alte numeroase dansuri, că veți asculta un nou șlagăr de Paul Urmuzescu, cîntat de Margareta Pîslaru, că... dar să nu discutăm înainte de premieră!

Încă modest, filmul romînesc de televiziune există, este o realitate palpabilă. Căutările creatoare se citesc limpede pe metri de peliculă: ele și realizările actuale ne dau perspectiva unei producții variate, care va îmbogăți continuu programele de televiziune.

Mignon MARINESCU



Ioana Nicolau în filmul de televiziune „Cupidon et comp." (Regia: Valeriu Lazarov)

de film în care actorul și-a putut manifesta posibilitățile într-un alt gen decît comedia, Iurie Darie susține că utecistul Miron din Nepoții gornistului este unul din personajele cele mai îndrăgite din cîte a jucat. Indiferent care ar fi motivul, este cert că atunci, ca debutant și de atunci, tot mai mult, ca actor cu experiență, Iurie Darie își dezvăluie în fața noastră talentul, gama posibilităților interpretative și rodul unei munci perseverente. În afară de rolul din filmul amintit și de unul din rolurile principale în filmul Alarmă în munți, Iurie Darie a putut fi văzut în aproape toate comediile cinematografice realizate la studioul „București": Pe răspunderea mea, Alo, ați greșit numărul, Băieții noștri, Post-restant, Vacanță la mare și S-a furat o bombă, au oferit actorului personaje diferite, unele din ele interesante. Este sigur că desenatorul de modele din Pe răspunderea mea e foarte diferit de studentul Victor Mancaș din Alo, ați greșit numărul, tot așa cum fotbalistul din Băieții noștri este departe de tînărul timid din Post-restant, sau de studentul din Vacanță la mare. Aceste individualizări se datoresc și contribuției actorului. Cu totul diferiți sînt eroii amintiți de neștiutorul purtător al serviciei periculoase din filmul S-a furat o bombă. Un rol dificil prin construcția lui dramatică, prin necesitatea de a exprima totul prin gest și prin expresia chipului, un rol deosebit prin complexitatea problematicii și prin mesajul pe care trebuia să-l transmită. Tocmai în acest rol, Iurie Darie a atins — pînă în primăvara de față—adevărata măsură a creației sale cinematografice.

Iurie Darie este admirat nu numai de cei maturi, ci și de copii. Și nu doar pe scenă sau pe ecran. Adică nu, tot pe ecran, dar pe unul mai mic — al televizorului. Din două în două săptămîni, Iurie Darie desenează pentru cei mici cîte o poveste. Asta nu o face numai din dragoste pentru Alexandru, băiatul lui în vîrstă de 4 ani, ci din dragoste pentru toți copiii. Și mai e ceva: dragostea pentru desen. Ea poate fi dovedită atît prin desenele de la televiziune, cît și prin ilustrațiile la unele volume de povestiri.

Iurie Darie dăruiește eroilor realizați pe scenă și pe ecran ceva din personalitatea lui. Totdeauna acest ceva se topește în vibrațiile, în trăirile personajelor, în trăsăturile lor de caracter, în fiecare replică și-n fiecare gest. Dar tuturor eroilor, actorul le dăruiește ceva comun, prospețime și tinerețe. Iurie Darie e un optimist și un tînăr. Nu sînt calități ale vîrstei. Nu este vîrsta însăși. Sînt trăsături de caracter și de temperament.

Dacă actorul Iurie Darie vă va spune: „Credeți-mă, e primăvară" să-l credeți, chiar dacă afară toarnă cu găleata. Primăvara e în el. Iar certitudinea —, în optimism și tinerețe.

Silvia NICOLAU



Iată desenul oferit de Iurie Darie cititorilor revistei „Cinema".

Studenții și filmul

cinema

CINECLUB

O seară a lui noiembrie 1962. Sala de spectacole a Casei de cultură „Grigore Preoteasa" din București e plină. Regizorul Iulian Mihu vorbește studenților despre creația lui Pudovkin. Se vizionează apoi filmul *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*. După proiecție, întrebările avînd adesea un caracter polemic se întretaie de la un capăt la altul al sălii. Să nu credeți că luăm parte la o activitate neobișnuită! În fiecare săptămînă studenții-cineclubiști vin să urmărească prelegerile și proiecțiile din ciclul „Istoria cinematografiei mondiale", organizate cu sprijinul Arhivei naționale de filme. Și trebuie spus că acest gen de manifestări — care vor trebui să se afle și în viitor în centrul atenției cineclubului — îmbină cu succes atrăgătorul cu instructivul.

Decembrie. Dimineață de duminică. Camera cu nr. 24 cunoaște o animație deosebită. În jurul unei mese lungi sînt adunați vreo 15—20 de studenți. Sînt membrii secției de creație a cineclubului. Discuția e în toi. Obiectul ei? Scenariul viitorului film de scurt metraj pe care cineclubul urmează să-l realizeze în vacanța din iarna lui 1963. Pe masă, două manuscrise: al studentei Iulia Vincez (anul al treilea, Facultatea de filologie) și al lui Barbu Nițescu (anul al doilea, Institutul pedagogic). Puținele foi scrise cu migală suscită dezbateri aprinse. Se aduc argumente și contraargumente. Unii se dovedesc adepții „cinematografului direct", alții, ai filmului „cu subiect". Dar toți tind să surprindă pe peliculă, cît mai ingenios cu putință, frumusețea, noul din viața studențească contemporană. Polemica o susțin mai ales filologii, aflați „în materie". Ideile studentului George Littera, unul din cei ce însuflețesc activitatea cineclubului din Calea Plevnei, sînt aprobate sau contrazise de alți filologi (Gabriela Bădulescu, Ion Moraru, Dinu Chivu). Intră în discuții, cu puncte de vedere interesante, colegi de la Institutul de arte plastice (Șerban Gabrea) sau de la Facultatea de electronică (Cristian Schiller). Ora prînzului a trecut. Studenții au uitat însă de ea. Acum îi preocupă mai mult decît orice cum va arăta scenariul viitorului film.

■

Sfîrșit de ianuarie. Studenții au terminat examenele și se pregătesc pentru vacanță. Cineclubul trăiește un fapt mult așteptat: premiera documentarului *Jurnal de vacanță—1962*. Acest film scurt (proiecția durează doar 9 minute) are o istorie destul de lungă. Ea începe prin aceea că nu s-a pornit de la un scenariu. S-au înregistrat pe peliculă evenimentele unei veri studențești (din iunie pînă în primele zile ale lui octombrie). Locurile de filmare? G.A.S. Mînăstirea, Costinești, Predeal, Constanța, Eforie și, bineînțeles, București. Eroii? Studenții, fie la muncă patriotică, fie pe malul mării, fie într-o pitorească stațiune de munte. Alături de cineclubiștii bucureșteni Ion Cristea, Seucan Amedeu, George Littera, Gabriela Bădulescu și alții, a participat la filmările de la mare și studentul cineamator clujan Ion Florică. A urmat apoi „partea tehnică", care îi pune, de obicei, la grea încercare pe cineamatori. Cu sprijinul acordat, totdeauna cu bunăvoință, de studioul „Al. Sahia", studenții au dus la capăt și aceste operații.

Am văzut rodul acestor eforturi: *Jurnalul de vacanță—1962*. Încercarea studenților de a lucra un film de 35 mm, cu bandă sonoră, este reușită. Documentarul are viață, transmite freamătul tinereții. M-a impresionat în special partea care se referă la mare. Bineînțeles, stîngăciile nu lipsesc (unele filmări neutre, nepotrivirea comentariului pe imagine, stridența textului, muzica nu totdeauna fericit aleasă). Ele aparțin însă procesului de creație, sînt inerente acestei etape de lucru.

■

Ultima zi a lunii martie. Deși ar trebui să fie primăvară semnele mult dorite ale acestui anotimp se lasă încă așteptate. În sala de spectacole, proaspăt vopsită, a Casei de cultură, se vizionează filmul: *Nouă zile dintr-un an*. Astăzi, criticul Ana Maria Narti vorbește despre personalitatea artistică a lui Mihail Ilici Romm. Cu cîteva zile în urmă s-a văzut aici una din lucrările vechi ale maestrului, filmul *Cei 13*. Dialogul viu purtat acum între sală și conferențiară privește întreaga creație a reputatului regizor.

■

Aprilie. Început de lună. La tribuna cineclubului se află, de data aceasta, scriitorul Radu Cosașu. Tema expunerii: „Noul val" din cinematografia franceză. Spectatori, ca de obicei, mulți. Curiozitate firească față de un fenomen cinematografic mult și contradictoriu discutat. În plus, dorința de a revedea un valoros film francez realizat de Truffaut — *Cele 400 de lovituri*. Și astăzi conferențiarul abia a prididit cu răspunsurile la întrebările celor mai curioși cineclubiști.

O săptămînă mai tîrziu, aceiași pasionați ai filmului erau prezenți la conferința regizorului Marius Teodorescu despre „Tendințe ale cinematografiei poloneze".

■

Aceste seri și dimineți ale „prietenilor filmului" organizate la cineclubul studențesc continuă și în luna în curs. Printre cei care vor face expuneri pe teme cinematografice se numără criticii Eugen Schileru, Dorian Costin, D.I. Suchianu. Preocuparea conducerii Casei de cultură de a consacra o mare parte a activității cineclubului lărgirii orizontului studenților asupra artei filmului este meritorie, îmbogățirea culturii cinematografice constituind sarcina de căpetenie a oricărui cineclub. Cineclubiștii înșiși dovedesc mult interes în aprofundarea istoriei mondiale a cinematografului. Ceea ce ne face să credem că numărul spectatorilor cu un gust bine format în ceea ce privește a șaptea artă este în creștere.

AL. R.

Însușirea culturii cinematografice este preocuparea de căpetenie a cineclubului studențesc. Nu lipsesc însă nici încercările de a realiza mici filme experimentale



Pe platourile poloneze

de la corespondentul nostru M. Derbien

● *La Varşovia a avut loc premiera filmului Urma albă, realizat de regizorii Jaroslaw Brzozowski şi Andrej Wrobel. Scenariul a fost scris de doi exploratori polonezi ai Arcticei, Alina şi Czeslaw Centkiewiczowie. În rolurile principale apar Leon Niemczyk şi Emil Karewicz.*





● *Regizorul Kazimierz Kutz realizează filmul Tăcerea, ecranizare a cărţii cu acelaşi titlu de Jerzeg Szeczygla. Fotografia noastră înfăţişează un cadru din film.*

● *Grupa de creaţie Kadr realizează de asemenea o ecranizare după binecunoscutul roman al lui Tadeusz Dolegi-Mostowicz, Memoriile doamnei Hanka. Regia o semnează Stanislaw Lenartowicz. În rolurile principale apare o întreagă pleiadă de cunoscuţi actori polonezi. În fotografia noastră — actorii Artur Mlodnicki şi Roman Sykale.*



● *În aprilie a apărut pe ecranele poloneze filmul Halinei Bielinska, intitulat Ceasul trandafirilor, ecranizare a romanului cu acelaşi titlu de Maria Krüger. Într-unul din rolurile principale o vom reintîlni pe Elzbieta Czyzewska. În alte roluri Lucyna Winnicka, Alicja Pawlicka, Jerzy Nasierowski, Aleksandr Dzwonkowski. Vă prezentăm o scenă din film. De la dreapta la stînga, Elzbieta Czyzewska (Ania), Alicja Pawlicka (Ewa) şi Barbara Ludwizanka (Genowefa).*

● *În grupa de creaţie Kamera s-a început turnarea filmului Gonaciul. Filmul este regizat de soţii Eva şi Czeslaw Petelsec. Acţiunea filmului se petrece în timpul ocupaţiei hitleriste. O vînătoare de sălbăticiuni organizată de ocupanţii fascişti se transformă într-o sinistră vînătoare de oameni. Fotografia înfăţişează o scenă din film.*



■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Muşatescu ■ Coperta I: Silvia Popovici — (foto: I. Hananel) ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 4 lei ■

LEI 4



LA CEL DE-AL XVI-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL DE LA CANNES



ROMFILM

prezintă pe

ALEXANDRU PLATON, FRANÇOISE BRION, NELLIE BORGEAUD, GERMAINE KERJEAN, MAURICE SARFATI, RĂZVAN PETRESCU

într-un film de

HENRI COLPI



CODIN

O COPRODUCȚIE ROMÎNO-FRANCEZĂ

Ecranizare a romanului cu același titlu de Panait Istrati